
8°V
3778
Supp
LULLY
19



LULLY

(19)





Les Musiciens Célèbres

LULLY





Par HENRY PRUNIÈRES



LES MUSICIENS CÉLÈBRES

LULLY

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage de l'Administration des Beaux-Arts et sous la direction de

M. ÉLIE POIRÉE,

Conservateur-Adjoint à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Parus :

Berlioz, par Arthur COQUARD.

Boieldieu, par Lucien AUGÉ DE LASSUS.

Chopin, par Elie POIRÉE.

Félicien David, par René BRANCOUR.

Gluck, par Jean D'UDINE.

Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.

Grétry, par Henri de CURZON.

Hérold, par Arthur POUGIN.

La Musique Chinoise, par Louis LALOY.

Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.

Lully, par Henry PRUNIÈRES.

Mendelssohn, par P. de STŒCKLIN.

Mozart, par Camille BELLAIGUE.

Paganini, par J.-G. PROD'HOMME.

Rameau, par Lionel de la LAURENCIE.

Reyer, par Adolphe JULLIEN.

Rossini, par Lionel DAURIAC.

Schubert, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.

Schumann, par Camille MAUCLAIR.

Weber, par Georges SERVIÈRES.

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

LULLY



PAR

HENRY PRUNIÈRES

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE PLANCHES HORS TEXTE





PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

LULLY

L'HOMME

La vie de Lully est un roman d'aventures. Cet homme, sorti on ne sait d'où, arriva par sa ténacité et son adresse, autant que par son génie, à occuper la plus haute situation où jamais compositeur soit parvenu en France. Type singulier d'artiste grand seigneur, favori de Louis XIV, comblé de titres et d'honneurs, exerçant une sorte de dictature musicale et directeur omnipotent de l'opéra, il étonna ses contemporains par sa richesse et par son intimité avec les premiers personnages du royaume. Au cours de son existence fort agitée, les hasards de la collaboration le mirent en rapport avec les plus grands noms du XVIIe siècle : Molière, Benserade, Racine, La Fontaine, Quinault, les deux Corneille, Boileau. Il prit part aux débauches tumultueuses des Vendôme, du Prince de Conti, du chevalier de Lorraine. Colbert l'honora de son amitié ; Mme de Montespan le protégea. Enfin, Louis XIV ne cessa de lui témoigner une estime toute particulière.

Cette fortune éclatante lui attira vite la jalousie de

ceux qui, n'ayant pas son génie, s'indignaient de demeurer dans l'obscurité. Lully fut de son vivant en butte à leur médisance. On alla rechercher des aventures louches de sa première jeunesse et on l'accusa des vices les plus odieux. On prétendit aussi qu'il avait été marmiton chez Mademoiselle, que son ingratitude l'en avait fait chasser honteusement, que plus tard il avait, par de basses intrigues, dépossédé Perrin et Cambert de leur privilège. On ajoutait même qu'il devait être pour quelque chose dans l'assassinat de ce dernier en Angleterre.

Toutes ces calomnies furent jusqu'à nos jours acceptées sans contestation. Aussi, grand fut notre étonnement, tandis que nous nous efforcions de reconstituer la vie de Lully au moyen de documents exacts, rigoureusement contemporains des faits et de pièces d'archives, de voir s'évanouir toute cette légende. A vrai dire, le personnage y perd un peu de sa grandeur : sans être un petit saint, Lully n'est pas l'homme de proie qu'on s'est si longtemps représenté. Mais, tel qu'il fut réellement, c'est une des figures les plus curieuses que l'on puisse tenter de faire revivre. Musicien, courtisan, spéculateur, sous ce triple aspect, il mérite de nous intéresser. Tant pis pour la légende si le Florentin perd son caractère de perversité satanique : Lully n'est pas un monstre, c'est un homme, aimant la vie et jouissant éperdument de toutes les joies qu'elle lui offre. S'il fut ambitieux, il faut convenir que son génie lui donnait droit de l'être ; et s'il arriva très haut, ce fut toujours par des moyens avouables.

Franchement, nous aurions tort d'ajouter foi à toutes les calomnies *de quelques mauvais chantres qu'il avait fait taire toute sa vie*. Croyons-en plutôt Quinault, qui affirmait le connaître depuis plus de vingt ans pour une personne d'honneur. D'ailleurs pour être honnête homme, il n'en fut pas moins esclave des passions les plus violentes, et abrégea sa vie par ses excès dans le travail comme dans le plaisir.

Il était né à Florence le lundi 29 novembre 1632 à 9 h. 1/2 du matin. Au Baptistère où on le porta le jour même, il reçut les prénoms de Giovanni Battista. Son père s'appelait Lorenzo Lulli et sa mère Caterina del Sera. Ces deux noms étaient si répandus à Florence au XVII[e] siècle qu'ils ne nous apprennent rien sur la situation sociale de leurs possesseurs. Lully, parvenu aux honneurs, se disait fils de gentilhomme, mais on contait tout bas que son père était meunier, et que le « bluteau du moulin qui lui avait servi de berceau » attestait assez « la bassesse de son origine ».

Nous ne sommes pas mieux renseignés sur les premières années de sa vie. Vraisemblablement, elles s'écoulèrent dans le paisible quartier de Santa Lucia sul Prato où il était né. A ce qu'il contait plus tard, un moine cordelier lui enseigna les rudiments de son art et lui apprit à pincer de la guitare. A douze ans, il quitta sa ville natale pour venir à Paris. En sollicitant sa naturalisation (en 1661), il prétendit que seul le violent désir de servir Louis XIV « dans la profession à

laquelle il s'était adonné dans sa jeunesse », l'avait décidé à partir. Courtisanerie passablement ridicule si l'on songe qu'en 1644 le futur grand Roi était âgé de six ans.

Nous connaissons la vérité par un passage des mémoires de Mlle de Montpensier. Cette princesse apprenait l'italien. Désireuse de s'exercer à la conversation avec un *natif*, elle pria son cousin, le chevalier de Guise, de lui ramener de Toscane, où il vivait, un petit Florentin. Ce fut Lully, qu'à son retour au mois d'avril 1644, Roger de Lorraine présenta à Mademoiselle[1].

Nous ne savons à quel titre celle-ci l'attacha d'abord à sa personne : ce fut sans doute en qualité de *garçon de la chambre*, office qu'il remplissait encore en 1652 et qui convenait parfaitement à ce qu'on attendait de lui[2].

Lully profita de cette situation privilégiée pour s'adonner à sa passion déjà déclarée pour la musique. A en croire Choisy, il faisait dès lors de très beaux airs sans connaître les éléments de la composition. Il dut surtout étudier le violon, car lorsqu'il arriva chez le Roi il était un virtuose renommé.

[1] On conta plus tard que ce gentilhomme l'avait rencontré par hasard sur une place paradant au milieu de comédiens ambulants, et que, séduit par sa vivacité, il l'avait emmené. Le chevalier de Guise n'eût pas choisi, pour converser avec sa cousine, un gamin ramassé dans le ruisseau. Il devait connaître la famille de l'enfant, soit qu'elle eût fait partie de la maison de son père qui s'était retiré en exil à Florence, soit qu'elle lui eût été recommandée par les amis qu'il avait en cette ville.

[2] Certains biographes ont prétendu qu'il avait été marmiton, d'autres ont dit valet de pied. Ce sont là des inventions fantaisistes. La fille de Gaston d'Orléans n'aurait pas fait la conversation, fût-ce en italien, avec un *galopin*.



PORTRAIT DE LULLY, PAR PAUL MIGNARD

(Gravé par Roullet.)

La Cour de Mademoiselle était propice au développement d'un génie musical. Toute l'année ce n'étaient que bals, concerts, sérénades et ballets. Les virtuoses en renom se faisaient entendre aux Tuileries. Mademoiselle pensionnait généreusement les artistes qu'elle préférait, entre autres « le nouvel Orphée » Lambert[1] et sa belle-sœur Mlle Hilaire.

Baptiste cependant avait atteint sa dix-neuvième année sans que sa situation se fût améliorée. La charge de *garçon de la chambre* ne lui rapportait que 150 livres tournois et il aspirait à de plus hautes destinées quand le hasard le servit à souhait. Au mois de mars 1652, Mademoiselle quitta la Cour, pénétra dans Orléans, et se mit à la tête des Frondeurs. Après l'entrée du Roi dans la capitale, elle s'enfuit et se réfugia à Saint-Fargeau, où, après de fâcheuses pérégrinations, les officiers de sa maison vinrent la rejoindre. On était à la fin de novembre ; le vieux château maussade fit regretter à Lully la vie brillante de Paris. « *Il ne voulut pas demeurer à la*

[1] Michel Lambert jouissait d'une double réputation de compositeur et de chanteur. D'une amabilité proverbiale, il était estimé de tout le monde pour sa bonne humeur, sa gaieté et son inlassable complaisance. Le jeune Italien ne tarda pas à devenir l'ami de celui dont il allait, quelques années plus tard, épouser la fille.

Peut-être par son intermédiaire fit-il la connaissance du grand Luigi Rossi. Ce n'est pas impossible, car l'influence de ce compositeur sur lui est manifeste. Luigi était arrivé en France en 1647, à la suite des Barberini, accompagnés d'une importante troupe de chanteurs. Son opéra *L'Orfeo*, sur un livret de l'abbé Buti, n'eut pas un très grand succès auprès des gens du monde, mais fit sensation parmi les musiciens. Lully avait alors quinze ans et, s'il put assister aux représentations, il est probable que ce spectacle produisit sur lui une impression profonde.

campagne, raconte Mademoiselle dans ses *Mémoires*, *il me demanda son congé, je le lui donnai et depuis il a fait fortune, car c'est un grand baladin.* »

C'est en effet comme baladin (le mot n'impliquait alors aucune idée défavorable) que Lully va d'abord briller à la Cour[1]. Le 23 février 1653, trois mois après avoir quitté le service de Mademoiselle, il figure dans le splendide *Ballet de la nuit* où il ne remplit pas moins de cinq rôles. Il doit tout de suite plaire à Louis XIV, car celui-ci, quelques semaines plus tard, le 16 mars, lui accorde la charge enviée de *compositeur de la musique instrumentale*, en remplacement du *feu sieur Lazarin*[2]. Lully n'a que vingt ans.

Dès lors, il collabore régulièrement avec les autres musiciens de la Chambre. Il danse dans les ballets, le plus souvent aux côtés du Roi, et fait admirer son agilité et ses mômeries. Peu à peu entre le jeune souverain et le baladin s'établit une sorte de camaraderie dont ce dernier à chaque occasion ne manque pas de profiter avec adresse.

Son talent de violoniste le servit aussi fort utilement à ses débuts. « Il jouait divinement », assure La Viéville. Bientôt il rivalisa ouvertement avec les virtuoses en titre de la Cour. C'étaient alors les *vingt-quatre violons*. Leur

[1] Nous ne savons pas exactement dans quelles conditions il fut reçu au service du Roi. On a prétendu qu'instruit de son mérite, le monarque l'avait nommé *inspecteur de ses violons*. Nous n'avons rien trouvé qui puisse confirmer ce dire.

[2] L'Italien Lazarini était un musicien de valeur. Il s'était fixé depuis longtemps en France. Comme on le voit, Lully succédait à un de ses compatriotes.

renommée était européenne. Les danses qu'ils sonnaient aux bals et aux fêtes, accusaient une forme précieuse et tourmentée. Lully, dont les œuvres de jeunesse manifestent un grand désir de simplicité, ne tarda pas à entrer en conflit avec eux. On prétend même qu'il les injuriait, les traitant de « maîtres aliborons ». Bientôt le Roi lui confia le soin de former et de diriger une nouvelle bande qu'on appela les *Petits Violons*. C'étaient des exécutants consciencieux et modestes. Le Florentin les mena à son gré et ils ne tardèrent pas à battre en brèche le prestige des *Vingt-Quatre*.

Nous ignorons quelle part prit Lully à la composition des ballets antérieurs à 1655. Mais brusquement à cette date on n'entend plus parler que de ses ouvrages. On peut être surpris de l'obscurité relative où il était resté jusqu'alors : c'est que courageusement il s'était mis au travail pour compléter ses études théoriques. Ambitieux, Lully comprenait qu'il ne suffisait pas de faire rire la Cour par des gambades extravagantes, de composer de jolis airs de danse, ni même de jouer supérieurement du violon, pour parvenir à la gloire où il aspirait de toutes ses forces. Il lui fallait encore acquérir une habileté technique qui lui faisait défaut.

Il eut recours à trois organistes français Gigault, Métru et Roberday. Sous leur *discipline*, il se familiarisa avec les ressources de la fugue et acquit rapidement une élégance et une facilité d'écriture tout à fait remarquables. Leurs conseils n'étaient entachés d'aucun pédantisme. « Ce qui plaît à l'oreille, disait Rober-

day, doit toujours estre mis dans les règles de la musique. » Gigault dut révéler à son élève les vieilles chansons françaises et les noëls qu'il aimait à prendre pour thèmes de ses développements. Lully se livra aussi avec ardeur à l'étude du clavecin qu'il avait jusqu'alors négligé pour le violon.

Lorsqu'après quelques années, il se sentit mieux armé pour la lutte, il commença à faire parler de lui. Le 8 mai 1655 Loret dans sa Gazette nous vante...

> .... un charmant dialogue
> De la guerre avecque la paix
> Un des beaux qu'on chanta jamais
> Et dont l'air, presqu'à l'improviste
> Fut noté par le sieur Baptiste.

Le 30 du même mois dans le ballet *les Bienvenus*, Lully débitait lui-même au milieu « de personnages bizarrement vestus avec quantité de postures et plaisantes actions du corps » un *récit crotesque* de sa façon ». L'année suivante, il composait pour le ballet de *Psyché* une longue scène infernale, et écrivait presque seul la partition de la *Galanterie du temps*.

Désormais sa réputation est faite. Il n'est plus seulement le baladin accompli, celui dont les inventions burlesques font pâmer de rire le Roi et toute la Cour, il devient le premier des compositeurs de la Chambre, le seul dont le nom soit cité dans les gazettes, le seul auquel Benserade adresse des éloges versifiés. Tour à tour *l'Amour malade*, *la Raillerie* et *Alcidiane* consacrent sa réputation. Boesset, Mollier, Cambefort, sont

oubliés, seul Lully est fêté et déclaré incomparable [1].

En 1660, la mort de Gaston d'Orléans ayant empêché tout divertissement profane, Lully fit exécuter le 26 août à la Mercy un motet « admirablement harmonique » sur le mariage du Roi et la Paix des Pyrénées[2].

Ces deux grands événements furent célébrés par des réjouissances extraordinaires. Mazarin, pour qui il n'y avait pas de fêtes sans opéras, fit venir de Venise le musicien Francesco Cavalli. Celui-ci demeura près de deux ans à Paris et dirigea les représentations du *Serse* (22 novembre 1660) et de l'*Ercole Amante* (7 février 1662). Nous ne savons pas quels furent les rapports de Lully avec le nouvel arrivant. A coup sûr il collabora avec lui puisqu'il écrivit les entrées de ballet qui s'intercalent dans les deux opéras ; mais il est douteux qu'il ait accepté de lui des conseils et des leçons.

C'était déjà un personnage d'importance que Lully. Le 16 mai 1661, il avait hérité de la charge de *surintendant de la musique* détenue jusqu'à sa mort par le vieux Cambefort. Cette faveur n'était pas pour diminuer l'orgueil du Florentin. Loin de s'abaisser à être le disciple de Cavalli, il dut rivaliser avec lui et se poser en

[1] Un jour qu'il figure dans une entrée de « gens qui se contrefont les uns les autres », Benserade glisse à son intention ce compliment dans ses « vers pour les personnages du ballet » :

Chacun de nous a du mérite en soy
Et ce sont des talents différents que les nôtres ;
Les autres quand je veux sont contrefaits par moy
Mais je ne me voy pas contrefait par les autres.

[2] Ce motet chanté devant la Reine eut un grand succès et fut repris quelques jours plus tard.

champion de la musique française. De ce jour il cessa de pratiquer avec autant d'assiduité le style italien [1].

Nous sommes arrivés à la période la plus heureuse de la vie de Lully. Il connaît la popularité. Ses airs sont chantés partout à la Cour, à la ville et jusque sur le Pont-Neuf. Louis XIV lui témoigne une admiration sans borne et accorde tout ce qu'il souhaite. Il fraye avec les grands seigneurs; on lui passe ses boutades et on le recherche pour sa gaieté et son talent de conteur. Les mélomanes de la Cour le traitent en camarade :

> . . . . . . Baptiste le très cher
> N'a pas vu ma courante et je le vais chercher, ...

déclare l'un d'eux mis en scène par Molière [2].

Lully comprit que sa destinée était de vivre et de mourir en France, il sollicita des *lettres de naturalité*. Elles lui furent octroyées à titre gratuit au mois de décembre 1661 dans les termes les plus flatteurs [3].

Jusque-là Lully avait mené une vie des plus dissipées; à une époque où l'on était fort tolérant sur ce chapitre, il avait à maintes reprises scandalisé ses contemporains et encouru la désapprobation royale. Il résolut de se marier et arrêta son choix sur la fille unique de l'aimable Lambert. Le Roi, enchanté de voir

[1] Brûlant ce qu'il avait adoré, il ne devait pas tarder à se signaler par son zèle à combattre l'Italianisme et à faire renvoyer les virtuoses ultramontains qui faisaient partie de la Musique du Roi.

[2] *Les Fâcheux*, joué le 20 août 1661.

[3] Il avait « montré sa suffisance et capacité dans la musique en toutes manières, notamment en plusieurs beaux airs de ballets et de chants par luy composés en toutes sortes de langues »





COSTUMES PORTÉS PAR LULLY

DANS

Le Ballet de la Nuit

(UN GUEUX)

Les Noces de Thétis et de Pelée

(ACADÉMISTE DE CHIRON)

(Bibliothèque de l'Institut.)

son favori entrer dans la voie de la sagesse, le combla aussitôt de ses bienfaits. Il commença par le nommer *maître de la musique de la famille royale* (3 juillet), puis régla la question délicate de la succession éventuelle de Lully en fixant à 30.000 livres la somme à payer à ses héritiers et à ceux de Lambert[1].

Louis XIV ne s'en tint pas là. Il voulut affirmer par un acte solennel la haute estime où il tenait le surintendant de sa musique. Le 14 juillet, il apposa son nom au bas du contrat. Après lui, signèrent la Reine-Mère, Marie-Thérèse, le duc de Rochechouart, Colbert et sa femme et plusieurs autres grands personnages.

Pour la circonstance Lully n'avait pas craint de s'attribuer des titres de noblesse. Il se disait « fils de Laurent de Lully, gentilhomme florentin et de deffunte damoiselle Catherine del Serta ». Les parents de sa fiancée ne pouvaient se targuer d'une si brillante origine : en premier venaient les grands-parents de Madeleine Lambert, Michel Dupuy, le cabaretier du Bel-Air et sa femme Madeleine Briolle. La future recevait une dot de 20.000 livres, somme assez ronde pour l'époque.

Le mariage fut célébré à Saint-Eustache le 24 juillet 1662. Six enfants allaient naître de cette union au cours des six années suivantes, trois filles et trois fils[2]. Il ne semble pas que Madeleine Lambert ait jamais tenu

[1] Lambert avait consenti à la survivance de sa charge de *maître de la musique de la chambre* en faveur de Lully et de ses enfants.

[2] Catherine (mai 1663), Louis (août 1664), Jean-Baptiste (août 1665), Gabrielle-Hilaire (oct. 1666), Jean-Louis (sept. 1667), Louise-Marie (sept. 1668).

beaucoup de place dans le cœur de Lully. Cependant il lui témoignait une grande estime et appréciait ses qualités d'excellente ménagère. Peu mondaine, un peu grondeuse, elle préférait rester dans son intérieur avec ses enfants, plutôt que de paraître à la Cour aux côtés de son mari. Par respect, sinon par amour, pour elle, Lully mena désormais une vie moins scandaleuse. Benserade ne fut pas le dernier à le féliciter de son mariage et de sa conversion. Il profita de ce que Baptiste figurait dans le *Ballet des Arts* déguisé en chirurgien pour risquer cette allusion.

J'estois perdu moi-même et tous ceux que je voi
Qui sont aux Incurables
Perclus et misérables
Ne s'aidoient pas si mal de leurs membres que moi.
Dans mon infirmité ne sçachant plus que faire,
Le Dieu du mariage à qui je fus contraire,
L'auroit on crû si bon pour un estropié ?
M'a guéri tout à fait et mis sur le bon pié.
Cette divinité, ma chère protectrice,
N'en ayant pas laissé la moindre cicatrice.

Le poète avait raison. Le mariage avait remis Lully « sur le bon pié ». Il allait faire preuve au cours des années suivantes d'une inlassable activité. C'est le temps des grands ballets où la musique coule à flots, où les symphonies, les récits, les airs, les dialogues se succèdent comme dans un opéra. C'est le temps des motets et du sublime *Miserere*. C'est enfin le temps des exquises comédies-ballets[1] écrites en collaboration avec

[1] *Les Fâcheux*, joués à Vaux, le 20 août 1661, avaient été le premier exemple des comédies-ballets. Beauchamp en avait écrit la musique.

Molière où la musique, sans ralentir l'action, lui prête le charme voluptueux des danses et des chants.

Le *Mariage forcé* avait ouvert la série le 29 janvier 1664; présenté le mois suivant au grand public sur la scène du Palais-Royal, il n'avait pas été moins applaudi qu'à la Cour. Tour à tour, la *Princesse d'Élide*, l'*Amour médecin* et le *Ballet des Muses* consacrèrent la réputation des « deux grands Baptiste ». On sait ce que fut ce dernier divertissement sans cesse remanié, qui commença le 2 décembre 1666 pour finir avec le carnaval de l'année suivante. Il comprenait, outre les traditionnelles entrées de ballet, des comédies, des mascarades, des concerts[1], etc. Lully écrivit à cette occasion les délicieux intermèdes du *Sicilien* et s'essaya au genre nouveau de la comédie en musique. Le succès de la *Pastorale comique* l'engagea à composer d'autres œuvres du même caractère. La *Grotte de Versailles*, représentée peu après, les bergeries de *Georges Dandin* et des *Amans magnifiques* attestent l'intérêt qu'il prenait, dès cette époque, aux essais de musique récitative[2].

Le 7 avril 1668, Lully, qui ne perdait aucune occasion de plaire au Roi, fit exécuter un grand motet, *Plaude, lœtare, Gallia*, qui célébrait le baptême du Dauphin. La récompense ne se fit pas attendre. Le 20 avril,

[1] Ainsi l'entrée où Lully déguisé en Orphée exécutait un véritable concerto de violon.

[2] La plus ancienne comédie en musique connue est *Le Triomphe de l'amour* (musique de La Guerre), représentée le 6 mars 1657. La seconde est *La Pastorale d'Issy*, 1659 (musique de Cambert), célèbre par la réclame que lui fit le librettiste Perrin, qui n'avait pourtant pas grand sujet d'être si fier.

Louis XIV signa l'arrêt par lequel la survivance des trois charges du Florentin était accordée à celui de ses fils qu'il voudrait désigner.

Vers ce temps, un poète famélique nommé Perrin, qui s'était fait une spécialité de paroles destinées à être mises en musique, obtint du Roi le privilège d'une *Académie d'opéras*, le 28 juin 1669. Ce fait dut frapper Lully. Cependant, il ne chercha pas à réaliser la tragédie en musique. Il s'appliqua seulement à perfectionner le genre de la comédie-ballet, pour lequel il délaissa le traditionnel ballet de Cour.

Monsieur de Pourceaugnac fut représenté le 6 octobre avec un succès considérable. Quand on lit les comptes rendus contemporains, on constate que la comédie avait disparu sous les intermèdes. Molière est fort oublié et l'on ne parle guère que de Lully[1]. Pour la première fois depuis qu'il servait le Roi, le Florentin ne parut pas sous son nom parmi les acteurs de la pièce. Il joua le rôle d'un médecin sous le pseudonyme du *signor Chiacchiarone*. Baptiste était mort, on ne connaissait plus que « l'illustre monsieur de Lully ».

Au début de l'année suivante, il donna la pleine mesure de son talent avec le divertissement des *Amans magnifiques*. Les spectateurs furent ravis par les symphonies, les entrées de ballet, la pastorale en musique du IIIe intermède et surtout la scène des *Jeux Pithiens* où, en un formidable ensemble, trompettes, violons, flûtes,

[1] Lully avait collaboré à la rédaction de *Pourceaugnac*, puisqu'il avait écrit tous les vers italiens qui s'y chantent.

hautbois, timbales, timbres et tambours, s'unissaient pour soutenir et accompagner le chœur final.

La mode, à ce moment, était à l'Orientalisme, on se passionnait pour les Turcs. Le chevalier Laurent d'Arvieux, qui revenait de l'empire du Grand Seigneur, fit mourir de rire le Roi en lui racontant ce qu'il avait vu. On résolut de combiner un divertissement *tùrquesque*, et Molière reçut carte blanche pour écrire une comédie qui en fut le prétexte. Le *Bourgeois gentilhomme* fut représenté à Chambord le 14 octobre 1670. Molière avait multiplié les occasions de musique : leçon de danse, sérénade, pastorale, chansons à boire ; mais ce qui emporta tout, ce fut la scène où Monsieur Jourdain est ordonné *Mamamouchi*. Lully joua le rôle du mufti avec un entrain endiablé qui lui attira les applaudissements de l'assemblée. Le Roi fut enthousiasmé. Il devait toujours conserver un faible pour cette bouffonnerie, et Dangeau nous le montre fort âgé[1] aimant à entendre chanter par ses musiciens des airs du *Bourgeois gentilhomme*.

Si passionné qu'il soit pour l'art des sons, Lully ne laisse pas de pratiquer à merveille celui de s'enrichir. Il n'est pas de ces Orphée qui meurent à l'hôpital ! Dès qu'il a mis quelque argent de côté, il le fait valoir avec une habileté étonnante. Spéculateur dans l'âme, il comprend l'avenir du quartier qui se construit sur les flancs de la Butte-aux-Moulins. Il achète, le 28 mai 1670, un

[1] En décembre 1712.

terrain en façade sur la rue Sainte-Anne et presque en même temps un autre donnant sur la rue Neuve-des-Petits-Champs. Sur le premier va s'élever son hôtel[1], sur le second une maison de rapport. Il n'épargne rien pour que sa future demeure soit digne de la haute situation qu'il occupe. Il fait dessiner la façade par l'habile architecte Gittard et répand à profusion les peintures et les dorures. Un moment Lully se trouve gêné pour achever les travaux en cours, il emprunte alors 11.000 livres sur hypothèque à Molière. La somme sera remboursée plus tard à la veuve du poète.

Toutes ces occupations ne ralentissent en rien la fécondité créatrice de Lully et, le 17 janvier 1671, on représente, dans la salle des Tuileries, *Psyché*, fruit de sa collaboration avec Molière et Corneille. C'est presque une tragédie en musique, avec le prologue bien constitué, les intermèdes formant de véritables scènes d'opéra et les symphonies intervenant au cours de l'action. Les comédiens avaient monté la pièce avec des dépenses extraordinaires, ils en furent récompensés : bien qu'on fût au mois de juillet, la salle ne désemplit pas. Durant une année, les airs et les symphonies de *Psyché* furent chantés et joués dans toutes les réjouissances de la Cour et de la ville[2].

[1] L'immeuble existe encore au n° 47 de la rue Sainte-Anne. Bien que défigurés par des écriteaux commerciaux, on peut encore admirer l'élégante façade et les attributs musicaux qui la décorent. M. Radet lui a consacré une importante étude dans son beau livre sur *Lully, homme d'affaires, propriétaire et musicien*.

[2] Le Roi ne pouvait se lasser de les entendre, il en ordonna même une singulière exécution à Dunkerque, le jour de l'inauguration des

L'*Académie d'opéras* avait été inaugurée le 19 mars 1671. *Pomone* avait remporté un succès fort honorable, surtout si l'on songe à la pauvreté du livret composé de couplets de chansons laborieusement mis bout à bout. On entendait les paroles *avec dégoût,* mais telle était la passion du public pour les spectacles en musique qu'on y allait tout de même. La partition de Cambert méritait jusqu'à un certain point cet empressement.

Lully fut surpris de cette réussite. Il n'avait pas cru le grand public capable de s'intéresser à une pièce chantée d'un bout à l'autre. Quand il vit que cette inepte pastorale attirait la foule, il regretta de n'avoir pas demandé pour lui-même le privilège.

Perrin ne profitait d'ailleurs pas du succès de son entreprise. Il avait commis l'imprudence de mêler à ses affaires deux chevaliers d'industrie qui lui en avaient imposé. Poursuivi par un créancier impitoyable et sans cesse en prison, Perrin n'arrivait pas à se faire rendre des comptes par ces deux escrocs, nommés Sourdéac et Champeron, et se voyait privé des bénéfices de son initiative. Les acteurs n'étaient pas payés ; Cambert, qui avait composé la musique, n'était même pas indemnisé des dépenses qu'il avait faites. Bientôt tout le monde plaida. Quelques jours, les représentations furent interrompues, mais Sourdéac et Champeron réussirent à

remparts. Outre la musique de la chambre, les fifres, les hautbois, les trompettes des régiments et 700 tambours prirent part à la fête, sans compter une salve de 80 pièces de canon qui partit sur le dernier accord. On comprend « le plaisir meslé d'effroy » dont parle le chroniqueur.

persuader aux chanteurs de continuer à jouer leurs rôles.

Dans le courant de février, on donna à Versailles un opéra qui avait déjà servi à l'occasion du mariage du duc d'Orléans, au mois d'octobre précédent[1]. Le *Triomphe de l'Amour* était l'œuvre de Guichard et du musicien Sablières. Ils faisaient tous deux partie de la maison de Monsieur. Le librettiste Henry Guichard était gentilhomme ordinaire de ce prince. Il excellait à faire tirer les feux d'artifices et à organiser les illuminations et les décorations. Il se piquait de littérature bien que dépourvu de tout talent. L'opéra le tentait ; son collaborateur Sablières ayant acheté à Perrin la moitié de son privilège, lui en rétrocéda une partie. Ces trafics laissaient indifférents Sourdéac et Champeron. La charmante pastorale des *Peines et des plaisirs de l'amour* que venait de composer Cambert sur un livret de Gilbert faisait salle comble. Estimant que possession vaut titres, ils laissaient l'infortuné Perrin se morfondre en prison et empochaient les recettes.

Colbert mit fin à cette situation en apparence

[1] Le Florentin qui, depuis quelques années, s'était réservé en quelque sorte le monopole des divertissements du Roi, en dut concevoir un sensible déplaisir. Ce n'était cependant pas une œuvre qui pût lui porter ombrage, du moins si l'on considère seulement le livret. Ce n'est qu'une suite d'airs et de dialogues sans queue ni tête. Quant à la musique de Sablières, elle est perdue. Mais ce compositeur devait être d'une rare médiocrité, à en juger par une chanson sur des paroles de Perrin, qui nous a été conservée grâce à Molière. C'est celle que chante M. Jourdain : *Je croyais Jeanneton aussi douce que belle...* Elle est si ridicule que le poète l'a choisie tout exprès pour se moquer des ineptes vaudevilles qui faisaient alors fureur.

inextricable. Il conseilla à Lully de traiter directement avec le poète. Se conformant aux instructions du ministre, le Florentin se rendit à la Conciergerie et demanda à Perrin s'il voulait lui vendre son privilège. Perrin, à qui l'opéra n'avait jamais rapporté un sol, accepta avec empressement. Il reçut de Lully une forte pension, put sortir de prison, désintéressa ses créanciers et vécut en liberté et en paix jusqu'à sa mort. Il connaissait de longue date le surintendant, puisque celui-ci avait à maintes reprises mis ses vers en musique. Aussi exprima-t-il, dans la procuration qu'il donna pour consentir à la révocation de ses lettres-patentes, « *toute sa joye que son prince ayt jeté les yeux sur Lully* ».

Restait à faire approuver cet accord par le Roi. Lully se heurta à une cabale montée par tous les compositeurs de la Cour. On devait « laisser à tout le monde la faculté de composer des opéras, tant pour les paroles que pour la musique ». A en croire Perrault, c'était aussi l'avis de Colbert. Mais, le Florentin « *alla au Roi lui demander ce don avec tant de force et tant d'importunité que le Roi craignant que de dépit il ne quittât tout, dit à M. Colbert qu'il ne pouvait pas se passer de cet homme-là dans ces divertissements, il fallait lui accorder ce qu'il demandait, ce qui fut fait dès le lendemain*[1] ».

[1] D'ailleurs, quelques jours plus tard, Colbert déclarait à ceux qui se plaignaient : « Je voudrais que Lully gagnât un million à faire des opéras afin que l'exemple d'un homme qui aurait fait une telle fortune à composer de la musique engageât tous les autres musiciens à faire tous les efforts pour parvenir au même point que lui. » (Perrault, *Mémoires*.)

Dans un pamphlet célèbre publié après la mort de Lully, de Sénécé a accusé le surintendant d'avoir mal agi envers Molière. Celui-ci aurait eu le premier l'idée de s'occuper de l'*Académie de musique*. Il s'en serait ouvert au compositeur pour s'assurer sa collaboration. Lully, le devançant auprès du Roi, aurait obtenu pour lui seul le privilège. Il est difficile d'en croire sur parole un ennemi déclaré du Florentin. Mieux vaut considérer cette histoire que ne confirme aucun autre témoignage comme une légende[1]. Le privilège de Lully limitait de façon draconienne l'emploi de la musique dans les comédies et cette clause lésait profondément les intérêts de la troupe du Palais-Royal. Cela suffit à expliquer le désaccord qui survint entre les deux anciens collaborateurs.

Les lettres-patentes furent délivrées à Lully le 13 mars 1672. Le Roi rappelait en commençant dans quel dessein il avait accordé le privilège de 1669. Il espérait donner ainsi à la musique un grand essor. Mais Perrin n'ayant pas secondé pleinement ses intentions, il croyait préférable de s'en remettre à une personne dont l'expérience et la capacité lui fussent connues. En conséquence, il permettait à Lully d'établir une *Aca-*

[1] Récit bien invraisemblable. Molière, dont les comédies-ballets recevaient un accueil triomphal, aurait voulu abandonner un genre créé par lui, pour un autre où il n'aurait joué forcément qu'un rôle subalterne, où ses vers auraient disparu sous la musique? — Et puis, n'est il pas surprenant que seul de Sénécé ait connu cette aventure? que ni les nombreux amis du poète, ni lui-même quand il plaida contre Lully n'y aient jamais fait allusion ? Molière était pourtant homme à se faire rendre justice et ne craignait pas, lui aussi, *d'aller au Roi*.

démie royale de musique en sa bonne ville de Paris, afin de représenter devant lui des opéras « composés tant en vers françois qu'austres langues étrangères pareils et semblables aux Académies d'Italie[1] ».

Sourdéac et Champeron, qui croyaient bien s'être emparés de l'Opéra, furent désespérés en apprenant que Lully avait traité avec Perrin. Ils formèrent opposition à l'enregistrement du privilège. Sablières et Guichard, qui avaient signé un accord avec le poète, en firent autant, et Molière, qui voulait obtenir des conditions moins rigoureuses pour son théâtre, suivit l'exemple. Les débats furent longs. Colbert multiplia les lettres à M. de Harlay, procureur général au Parlement, et au président de Lamoignon pour hâter la solution du procès et les prier d'accorder au musicien toute la protection que l'autorité de leur charge leur conférait. En attendant, le Roi écrivit à M. de la Reynie de faire cesser les représentations d'opéras. Le 1er avril 1672, le théâtre de la rue Mazarine, où se jouait les *Peines et les plaisirs de l'amour*, fut fermé par la police. Ce furent alors de nouvelles complications, Cambert, les chanteurs et les musiciens de Sourdéac réclamant leurs gages impayés jusqu'à ce jour.

Peu importe à Lully que le procès s'éternise, puisque l'issue ne peut lui être défavorable ; il veut seulement

[1] Lully recevait l'autorisation de donner au public tous ceux qu'il écrirait, même ceux qui seraient représentés à la Cour. Enfin, il était formellement interdit à tout autre « de faire chanter aucune pièce entière en musique sans la permission par escript du sieur Lully, à peine de 10.000 livres d'amende et de confiscation du théâtre, machines, etc... »

pouvoir s'occuper de son Académie « nonobstant opposition ». C'est ce qui lui est accordé par arrêt du 14 avril. Sans tarder, il se met en mesure d'exploiter son privilège sans perdre de vue les débats qui traînent en longueur[1]. Le 3 juin, il écrit à Colbert une longue lettre où il dit être « *dans la dernière désolation de se voir condamné à combattre contre des faussetez* » au lieu de travailler à ce que le Roi lui a commandé. « *Vous savez, Monseigneur*, rappelle-t-il, *que je n'ay pris d'autre route dans cette affaire que celle que vous m'avez prescritte.* » Il termine en lui demandant l'autorisation de faire répéter dans la salle du Louvre et lui annonce qu'il ira bientôt avec Quinault lui soumettre « *quelque projet pour le retour du Roy* ». Lully eut enfin gain de cause. Le 27 juin 1672, un arrêt du Parlement ordonna l'enregistrement des lettres-patentes et contraignit Sourdéac et Champeron à indemniser Perrin, Cambert et les chanteurs de l'Opéra.

Une légende profondément enracinée veut que le Florentin ait dépossédé Perrin et Cambert de leur privilège par des fourberies indignes. On a vu que tout s'était passé fort loyalement ; Perrin fut complètement désintéressé par Lully. Quant à Cambert, il n'avait aucun droit. Musicien aux gages de Perrin, il ne pou-

[1] Molière s'était retiré après avoir obtenu satisfaction. Guichard et Sablières ne faisaient qu'une faible résistance. Ils comprenaient bien qu'ils ne pouvaient rien réclamer à Lully et que leur seul droit était de poursuivre Perrin. Mais Sourdéac et Champeron tenaient bon et rédigeaient d'interminables factums. A ceux-ci, Lully opposait des notes très brèves où il faisait valoir ses droits avec une lumineuse clarté.

vait que réclamer ses appointements aux tiers qui s'étaient substitués à lui, et véritablement Lully ne lui devait rien. Ce ne fut d'ailleurs pas la fermeture du théâtre de la rue Mazarine qui le ruina, puisque son travail de plusieurs années ne lui avait jamais rien rapporté. Il alla tenter la chance en Angleterre et mourut surintendant de la musique de Charles II.

Sans perdre un instant, Lully se met en quête d'un théâtre. Devant les exigences ridicules de Sourdéac et de Champeron, il renonce à celui qu'ils avaient fait construire et se venge en leur faisant interdire par une ordonnance royale[1] de louer leur scène à aucune troupe de comédiens. Il choisit pour faire élever une salle d'opéra, le terrain du jeu de paume Béquet, situé rue de Vaugirard, et, le 12 août, il signe un bail de huit mois. Il sait bien qu'avant Pâques ses adversaires capituleront. Le 23, il conclut avec le célèbre machiniste Vigarany un « acte de société » pour l'exploitation en commun du privilège de l'*Académie royale de musique*. Chacun d'eux mettra 10.000 livres dans l'entreprise et ils se partageront par moitié les bénéfices.

Pendant que le décorateur pousse les travaux avec activité, Lully se préoccupe du spectacle qu'il donnera aux Parisiens. N'ayant pas le temps, au milieu de tous ces tracas, d'écrire une nouvelle partition, il fait coudre

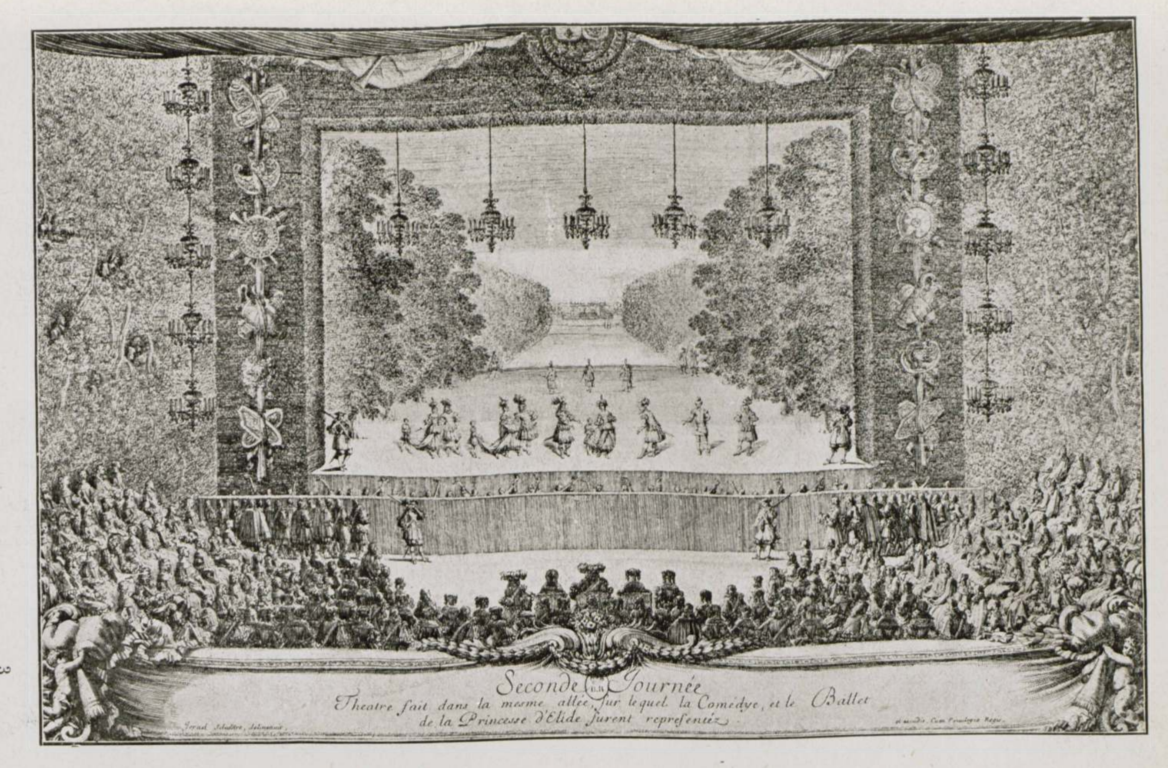
[1] Par la même ordonnance, les comédiens recevaient permission de se servir de 6 voix et de 12 instruments, mais défense leur était faite d'employer les danseurs et chanteurs de l'Académie de musique.

ingénieusement par Quinault divers fragments des grands ballets. Le tout forme un ensemble fort présentable où se trouvent les meilleurs passages de la *Princesse d'Élide*, du *Ballet des Muses*, de *Georges Dandin*, des *Amans magnifiques* et du *Bourgeois gentilhomme*[1].

Avec une ardeur incroyable, le musicien s'occupe de tout, il réunit une troupe, la forme selon ses vues, et dirige les répétitions dans la salle des Tuileries qu'on lui a prêtée. Mais bientôt brisé par cette vie fiévreuse, il tombe malade et ses amis craignent quelque temps qu'il ne puisse « supporter les fatigues de l'opéra ».

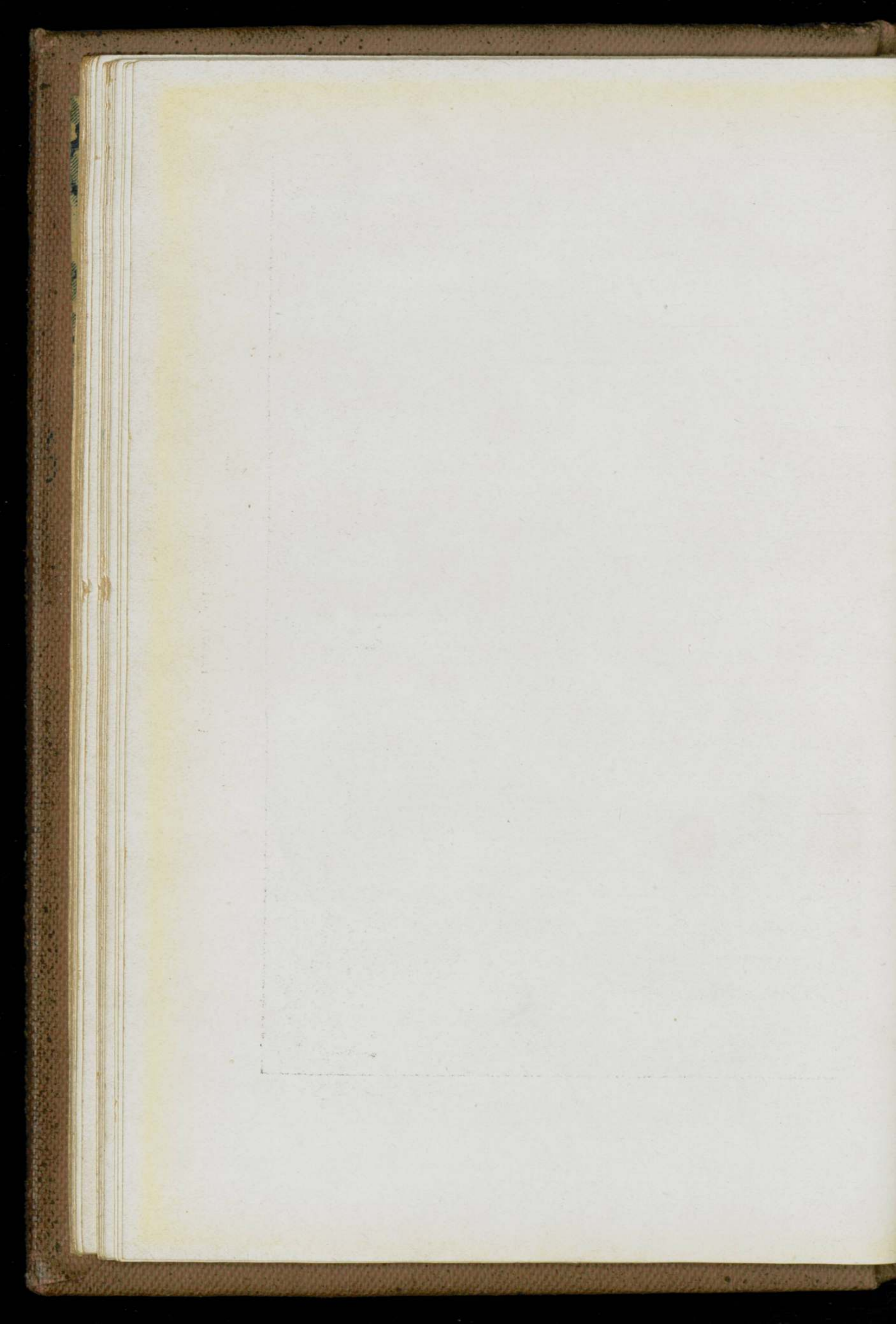
Les préparatifs excitaient une vive curiosité. On n'avait pas compris grand'chose à la fermeture du théâtre de Sourdéac et on s'imaginait de bonne foi que Lully avait injustement dépouillé *l'illustre marquis* de son privilège. On le connaissait pour un musicien de génie, mais on n'attendait pas sans anxiété ses débuts à l'opéra. Ce qu'on avait surtout admiré dans *Pomone*, c'était la mise en scène. Un gazetier le dit : « Son succès n'est pas dû à la musique puisqu'elle n'en faisait que la moindre partie. » On comprenait qu'il n'en serait plus de même à l'avenir et on n'était pas sans inquiétude. Les Parisiens voulaient bien un peu de musique accompagnant de beaux décors, des machines surprenantes et de brillantes entrées de ballet, mais il

[1] On a reproché à Lully d'avoir emprunté des scènes entières aux comédies de Molière. Ce dernier n'était pas plus scrupuleux puisqu'il continuait à faire représenter *Psyché*, dont les intermèdes étaient l'œuvre de son ancien collaborateur. C'étaient les mœurs du temps et personne n'y trouvait à redire.



REPRÉSENTATION DE *La Princesse d'Élide*

(D'après l'estampe d'Israël Silvestre.)



ne leur en fallait pas trop. Rares étaient ceux qui disaient, avec le *Mercure galant*[1] : « Qu'importe de machines, de balets et mesme de belles comédies puisque quand la musique est dans sa perfection elle tient lieu de tout cela. » En général, on estimait qu'à la longue elle « ennuie même quand elle est bonne », et l'on craignait que Lully ne fût trop bon compositeur.

C'est sans doute au mois de novembre que fut représentée la pastorale des *Festes de l'Amour et de Bacchus*. Les gazettes manquant presque toutes vers cette époque, nous n'avons aucun détail sur les premières représentations. Lully comptait que Louis XIV viendrait inaugurer son théâtre, mais la mort du duc d'Anjou, survenue le 4 août, empêcha le Roi de se rendre à l'opéra. Lully, tout en dirigeant les représentations, travaillait avec ardeur à mettre en musique la « tragédie » que venait d'achever Quinault. *Cadmus et Hermione* n'était pas une pastorale composée de couplets et de dialogues misérablement ajustés ; c'était un opéra vraiment digne de ce nom, avec une intrigue suivie, des airs dramatiques et passionnés.

C'est très probablement le 27 avril 1673 que cet opéra fut exécuté pour la première fois. Le Roi vint tout exprès à Paris avec Monsieur, Mademoiselle et Mademoiselle d'Orléans pour l'entendre. Il sortit de l'Opéra « extraordinairement satisfait de ce superbe spectacle ». Le lendemain même, il accordait à Lully la jouissance

[1] Avril 1672.

gratuite de la salle du Palais-Royal. Les comédiens durent chercher asile ailleurs. Hélas ! ils n'avaient plus Molière pour les défendre. Le grand poète était mort en jouant le *Malade imaginaire*, le 17 février précédent.

Le succès fut éclatant. Pourtant, des critiques s'élevèrent. En dehors des ennemis de Lully et de Quinault, qui crevaient de dépit et cherchaient à rabaisser le mérite de l'ouvrage, il y avait des gens de bonne foi qui préféraient à l'opéra le genre de la comédie-ballet et goûtaient peu la mélopée flottante du récitatif.

Malgré leurs plaintes la foule se pressait à l'Opéra et s'extasiait sur les beautés du spectacle. Le gazetier Robinet ne pouvait assez exprimer son admiration :

> Comment parler de ces concerts
> Si grands, si doux et si divers ?
> De cette aimable symphonie
> Sans nul bruit de cacophonie ?
> De tous ces miracles enfin
> Dont ce grand spectacle est tout plein ?

Chaque soir les recettes étaient magnifiques et la salle du Palais-Royal ne désemplissait pas.

Ce succès augmenta l'envie des ennemis de Lully. Maladroitement il se mit à dos beaucoup de gens par la manière agressive avec laquelle il fit valoir son privilège. Les comédiens de Paris ne purent se servir de plus de 2 voix et 6 violons. C'était presque la ruine de théâtres comme celui du Marais où l'on ne jouait que des pièces à grand spectacle ; l'ancienne troupe de

Molière dut renoncer aux superbes comédies-ballets qui avaient attiré tant de monde au Palais-Royal. Bientôt les gazetiers, Donneau de Visé en tête (il était l'auteur d'un grand nombre de tragédies de machines), les compositeurs qui n'avaient plus d'autre débouché que la musique d'église, et les poètes rivaux ou ennemis de Quinault formèrent une cabale formidable qui éclata à la première représentation d'*Alceste* le 19 janvier 1674. Lully ne s'y attendait pas, car les répétitions avaient été triomphales. Il avait fait chanter chez Mme de Montespan à Versailles des fragments de son opéra avec un succès incroyable. Le Roi avait déclaré publiquement que, s'il était à Paris quand on jouerait *Alceste*, il irait tous les jours l'entendre.

Le 8 janvier, Mme de Sévigné écrit : « *On joue jeudi l'opéra qui est un prodige de beauté, il y a déjà des endroits de la musique qui ont mérité des larmes ; je ne suis pas seule à ne les pouvoir soutenir, l'âme de Mme de Lafayette en est alarmée.* » Le 19, la pièce est jouée et reçoit un accueil très froid. Le 29, Mme de Sévigné n'ose plus donner son avis : « *On va fort à l'opéra nouveau, on trouve pourtant que l'autre était plus agréable, Baptiste croyait l'avoir surpassé ; le plus juste s'abuse. Ceux qui ayment la symphonie y trouvent des charmes nouveaux !.....* » On voit le revirement. Les amis de Sourdéac manifestaient grossièrement par des épigrammes de ce genre leur hostilité à Lully :

Dieux ! le bel Opéra ! rien n'est plus pitoyable
Cerbère y vient japer d'un aboy lamentable

O quelle musique de chien !
Chaque démon d'une joye effroyable
Y fait aussi le musicien
. . . .
O quelle musique de diable !

Indigné de cette cabale, dirigée, il faut le dire, surtout contre Quinault, un ami de celui-ci, Charles Perrault prit la plume et écrivit une spirituelle *Critique de l'opéra d'Alceste* où il mettait les choses au point. Entre autres le dialogue suivant est significatif :

« *Aristippe :* Tout le monde, crie contre cette pièce.

« *Cléon :* Tout le monde, c'est trop. Mais pour beaucoup de gens, je le crois. Je suis persuadé que les musiciens qui n'y chantent pas, les comédiens des trois troupes, les poètes qui composent pour le théâtre, les partisans du petit Opéra et les amis du marquis de Sourdéac trouvent l'Opéra mauvais, et comme ce sont tous gens d'esprit, bien receus chez toutes les personnes de qualité, je ne doute point qu'ils ne le fassent aussi trouver mauvais à bien du monde. »

En attendant, la musique est goûtée et quelques-uns des petits airs qui se trouvent dans la partition se chantent partout. Voyant que le grand public ne se laisse pas influencer, les ennemis de Quinault, Boileau entre autres, cherchent à persuader à Lully que son librettiste ne vaut rien. Le compositeur ne peut bouger de chez lui sans être accablé de remontrances. Soupe-t-il en société, il voit les convives se lever le menaçant de leur verre et criant : « Renonce à Quinault ou tu es

mort. » Va-t-il à la Cour, Mme de Montespan et Mme de Thianges l'entreprennent pour le faire collaborer avec La Fontaine. Il finit par accepter en principe. Le poète écrit *Daphné*. Lully lui déclare que sa pièce ne vaut rien. La Fontaine cherche à la corriger, mais Lully ne veut pas de pastorale, il veut une « tragédie ». Là-dessus les railleries pleuvent sur La Fontaine.

Ah! que j'aime La Fontaine
D'avoir fait un opéra !
On verra finir ma peine
Aussitôt qu'on le jouera,
Par l'avis d'un fin critique
Je vais me mettre en boutique
Pour y vendre des sifflets,
Je serai riche à jamais.

chante-t-on à la Cour. La Fontaine envoie le musicien au diable et pour se venger écrit *Le Florentin*.

Le Florentin
Montre à la fin
Ce qu'il sait faire
Il ressemble à ces loups qu'on nourrit, et fait bien;
Car un loup doit toujours garder son caractère
Comme un mouton garde le sien....

« Je ne sais, dit M. Romain Rolland, si Lully était le loup, mais le mouton n'était certes pas La Fontaine. Il serait imprudent de croire sans contrôle aux malices que lui dicta sa vanité blessée. » Dès le début de l'année suivante, le poète demandait à faire la paix : « *Retourner à Daphné vaut mieux que se venger* », écrivait-il à Mme de Thianges. Lully, peu rancunier, oublia

les injures qui lui avait été prodiguées, mais ne mit jamais *Daphné* en musique. Après avoir boudé quelque temps, le poète se consola. Il se réconcilia même si bien avec le Surintendant que pour l'obliger il composa les deux charmantes dédicaces « au Roy » qui précèdent les exemplaires imprimés d'*Amadis* et de *Roland*.

C'est aussi vers ce temps qu'il faut sans doute placer l'essai de collaboration de Lully avec Boileau et Racine. Le sujet choisi était *La chute de Phaéton*. Si on en croit Boileau, tout marchait à souhait quand le Roi, sur les instances de Quinault, engagea Lully à revenir à l'auteur de *Cadmus*. Le musicien tira peut-être prétexte de la volonté royale pour se défaire de collaborateurs avec lesquels il ne s'entendait pas. Le caractère entier de Boileau ne pouvait s'accorder avec l'humeur autoritaire du Florentin. Quoi qu'il en soit, l'auteur des Satires n'oublia jamais cette aventure et par la suite ne manqua aucune occasion de se déclarer contre l'Opéra.

En dépit des jaloux, Lully accepta la tragédie que Quinault venait d'écrire pour lui. *Thésée* fut représenté devant le Roi à Saint-Germain le 11 janvier 1675 avec un succès qui consola le musicien et le librettiste de l'échec d'*Alceste*. Le 12 mai, Paris ratifia par ses applaudissements le jugement de la Cour.

C'est à ce moment qu'éclata l'affaire Guichard. Elle allait durant trois années défrayer les conversations. Lully était un personnage d'importance, il habitait un hôtel magnifique, et nourrissait trois chevaux dans son



L'HÔTEL LULLY (RECONSTITUTION DE M. EDM. RADET)
(Tirée de *Lully homme d'affaires, propriétaire et musicien.*)



L'HÔTEL LULLY (ÉTAT ACTUEL)
(A l'angle de la rue des Petits-Champs et de la rue Sainte-Anne.)

écurie. Le dimanche, on le voyait à l'église Saint-Roch, assis avec sa famille à son banc *fermant à clef*. On savait que le comte de Fiesque, le duc de Saint-Aignan, le chevalier de Lorraine et les princes de Vendôme en usaient avec lui familièrement. Aussi fut-ce une vraie cause célèbre que cette mystérieuse affaire.

Il y avait longtemps que Lully et Guichard vivaient sur le pied de guerre. Ce dernier, on s'en souvient, avait tenté de disputer au musicien le privilège de l'opéra. Par la suite il avait cherché à profiter de la cabale dirigée contre Quinault pour devenir son librettiste attitré[1]. Mais Lully, que ni La Fontaine, ni Boileau, ni Racine n'arrivaient à contenter, accueillit dédaigneusement cette offre. Guichard, furieux de ne pouvoir participer en aucune façon aux bénéfices de l'Académie de musique, se vengea en colportant partout les plus méchants bruits sur la moralité du Florentin et sur son passé. Pour fêter les victoires du Roi en Franche-Comté, Lully avait imaginé de faire tirer un feu d'artifice devant sa maison. Tout rata, les pièces ne voulurent jamais partir, bref, ce fut un échec piteux. Guichard, au contraire, réussit admirablement les illuminations qu'il donna à cette occasion en spectacle aux Parisiens. Il ne put se tenir de railler son rival avec les traits les plus méchants, prétendant que Baptiste avait mérité le feu pour ses mœurs honteuses... etc. Ces racontars eurent de l'écho, car on n'aimait guère le riche

[1] Les pièces devaient être écrites par Guichard en collaboration avec Mme de Villedieu.

musicien et des épigrammes de ce genre plurent de toute part.

Quitte Baptiste le caprice
D'entreprendre mal à propos
De faire des feux d'artifices
Tu n'es bon qu'au feu de fagots....

Lully souffrait en silence ces moqueries, mais lorsque Guichard lui fit demander l'autorisation de se servir de musiciens pour exploiter une « Académie de spectacles[1] » dont il venait d'obtenir le privilège, il refusa tout net.

Les rapports étaient des plus tendus quand brusquement le scandale éclata. Henri Guichard avait pour maîtresse une chanteuse de l'Opéra, Marie Aubry dont le frère Sébastien était un homme de sac et de corde, coupable de nombreux crimes restés impunis. Marie Aubry, délaissée par son amant, résolut de se venger ; elle alla raconter à Lully que Guichard avait à plusieurs reprises proposé à Sébastien de l'empoisonner en lui offrant une prise de tabac mêlé d'arsenic. Sur-le-champ le Florentin courut se jeter aux pieds du Roi et lui demanda justice. Louis XIV très ému lui ordonna de porter plainte. Ce qu'il fit le 12 mai. Le 14, le 15 et le 16, on entendit les témoins à charge et le 22 Guichard se constitua prisonnier au Grand-Châtelet.

Nous ne connaissons pas la vérité sur cette ténébreuse affaire. On a trop légèrement accepté la thèse de la défense suivant laquelle Lully aurait tout machiné pour

[1] Il s'agissait d'établir des cirques avec spectacles forains, carrousels, défilés, etc., à l'imitation des jeux de l'ancienne Rome.

se défaire d'un rival gênant. Sébastien Aubry n'avait aucun intérêt à attirer sur lui l'attention de la police et ce serait supposer chez ce bandit crapuleux une bien grande bonté d'âme que d'avoir consenti à être jugé comme complice pour faire plaisir à Lully. Guichard avait tenu bien des propos compromettants : Un jour qu'on lui annonçait que Lully était malade ne s'était-il pas écrié : « Ah! que n'est-il déjà crevé! »

Il est probable que Guichard ne songea jamais à empoisonner Lully, pas plus que le Florentin n'imagina de toute pièce cette histoire pour le perdre. Sans doute Marie Aubry est seule responsable de toute l'affaire. Elle vit dans l'accusation qu'elle portait un moyen de se venger de son amant et de se faire bien voir de son patron. Lully la crut-il sur parole, ou bien préféra-t-il ne pas approfondir, avec l'espoir que sur ce seul témoignage le Roi le débarrasserait d'un concurrent redoutable? Il est impossible de le dire avec certitude. L'affaire est trop embrouillée et les témoins des deux partis sont gens trop peu recommandables. Les débats furent interminables. Pendant trois ans on ne cessa de s'injurier et de s'accuser mutuellement des pires forfaits. De nombreux incidents se greffèrent sur le fond. Lully gagna d'abord son procès, mais Guichard ayant fait appel, la chambre des Tournelles le 12 août 1677 acquitta le gentilhomme ordinaire de Monsieur et condamma le Florentin aux dépens[1].

[1] En fait Lully était le vainqueur. A la suite des débats, Guichard perdit ses places chez le duc d'Orléans et une décision royale du

Durant ces trois années Lully avait produit quelques-unes de ses plus belles œuvres. Au mois d'octobre 1675, les préoccupations du procès ne lui laissant pas le loisir d'écrire un opéra, il eut recours à quelques-unes des scènes burlesques qu'il avait composées pour les ballets et forma du tout *La mascarade du carnaval*. Pendant que cette bouffonnerie déchaînait les rires du public il mit en musique l'admirable poème que venait de terminer Quinault. Le 10 janvier 1676 on représenta *Atys* à Saint-Germain. La Cour fut dans le ravissement : « *Il y a des endroits d'une extrême beauté, écrit Mme de Sévigné ; il y a un sommeil et des songes dont l'invention surprend. La symphonie est toute de basses et de tons si assoupissants qu'on admire Baptiste sur de nouveaux frais.* » Séduit par la noblesse et la beauté racinienne de la musique, Louis XIV adopta cet opéra et en ordonna de fréquentes reprises dans la suite.

Isis qui lui succéda le 5 janvier 1677 n'obtint pas le même succès. Lully avait trop sacrifié la partie vocale. Les grandes fresques instrumentales impressionnèrent la foule, mais ne l'émurent pas autant que les plaintes amoureuses d'Atys. On trouva qu'*Isis* était froid et surtout « trop savant[1] ».

14 juin 1678 interdit l'enregistrement de son privilège. Il partit pour Madrid et chercha à y installer une *Académie de musique*. On le retrouve à Paris en 1701. Il réussit à faire recevoir un opéra de sa façon, *Ulysse*, musique de Rebel, qui tomba à la première représentation (janvier 1703).

[1] La critique fut défavorable et de Visé dans le *Mercure Galant* écrivit un compte rendu qui est un chef-d'œuvre de *rosserie*. « M. de Lully, disait-il, ne peut être comparé à personne puisqu'il est le seul dont on voit la musique en France... Le grand nombre d'instruments

Là-dessus, les ennemis de Quinault persuadèrent Mme de Montespan qu'il avait voulu la présenter dans le personnage peu sympathique de Junon. Ce fut là, dit-on, l'unique cause de la disgrâce momentanée du poète.

Ce fut un dur moment à passer pour Lully : privé de son librettiste, en butte aux attaques et aux coups d'épingle des gazetiers, condamné aux dépens de l'affaire Guichard, le Florentin connut des jours d'amertume et de découragement. Son secrétaire Lalouette se vantait bien haut d'être l'auteur des meilleurs airs d'*Isis;* il le chassa. Usé par les préoccupations de toute espèce, les fatigues que lui donnaient l'administration de l'*Académie de musique*, les spéculations financières où il s'était engagé, et aussi, il faut le dire, par la vie de débauches qu'il menait, il tomba malade. Dès lors sa santé resta chancelante[1].

En 1664, lors de la naissance du fils aîné de Lully, le Roi avait exprimé le désir d'être son parrain. Depuis, les circonstances ne s'y étaient pas prêtées, car à l'âge de treize ans l'enfant n'était pas encore baptisé. Le Souverain vit sans doute là une occasion de témoigner à son fidèle surintendant toute l'estime qu'il avait pour lui. Il

touchés par les meilleurs maîtres de France a fait trouver des beautés dans la symphonie de cet opéra et il est impossible que tant d'instruments entre les mains de tant d'excellents hommes ne produisent pas toujours cet effet... »

[1] Il n'en continuait pas moins à travailler. Son beau-père, Michel Lambert, qu'il venait d'obliger en achetant en tiers avec lui et Mlle Hilaire une maison des champs à Puteaux, lui conseilla de s'adresser au poète Frontinière qui avait composé les paroles de la plupart de ses airs. Lully travailla quelque temps sur un livret de cet auteur mais ne tarda pas à abandonner l'opéra de *Narcisse*.

ordonna que la cérémonie fût célébrée à Fontainebleau avec toute la solennité imaginable. Lully y fit chanter un *Te Deum* de sa composition. Louis XIV le trouva si beau qu'il « voulut l'entendre plus d'une fois » et le fit exécuter au mois d'octobre de l'année suivante pour le mariage de Mlle d'Orléans.

Quand on vit le Roi conserver sa faveur au Florentin, il y eut un brusque revirement et du jour au lendemain les articles élogieux succédèrent aux critiques. Lully réconforté se décida, sur le conseil de Quinault, paraît-il, à s'adresser à Thomas Corneille, qui transforma hâtivement la *Psyché* de 1671 en un opéra où les intermèdes de la première pièce se trouvèrent incorporés. Lully improvisa la musique en trois semaines et le 19 avril 1678 *Psyché* fut représentée avec succès. Le public applaudit surtout les scènes qu'il connaissait déjà, le prologue, les forges de Vulcain et la touchante plainte italienne.

Sans perdre de temps, Thomas Corneille s'était remis à l'ouvrage. Secondé par Fontenelle, il avait écrit *Bellérophon,* non sans peine d'ailleurs, car les exigences de Lully le mettaient à tout instant au désespoir. « Pour cinq ou six cents vers que contient cette pièce, rapporte La Viéville, M. de Lisle fut contraint d'en faire plus de deux mille. » Lully en composa la musique avec ardeur, mais, sans cesse arrêté par la maladie, il ne put faire représenter l'opéra nouveau avant le 31 janvier 1679. Aussi l'attente était-elle grande car les rares privilégiés qui avaient assisté aux répétitions criaient miracle. Le soir de la première toutes les places furent prises d'as-



PORTRAIT DE MOLIÈRE, PAR MIGNARD



PORTRAIT DE QUINAULT, PAR EDELINCK

saut. La salle du Palais-Royal était comble. « On peut dire, écrit un nouvelliste, que tout Paris y estoit et que jamais assemblée ne fut ny plus nombreuse ny plus illustre. »

Ce fut un triomphe comme Lully n'en avait encore jamais connu. Il n'avait pourtant pas sacrifié au goût du public et, comme dit une gazette, ce n'est pas ce qu'on appelle chansonnettes qui l'y attirait; mais l'intrigue était si intéressante, si suivie, les divertissements naissaient si habilement de l'action, et surtout la musique était si belle, qu'on ne pouvait se lasser de l'entendre. La Cour n'était pas d'un autre avis que la ville et le Grand Dauphin, Monsieur et Madame, la « Reine d'Espagne », la duchesse de Hanovre, y vinrent à plusieurs reprises. Quand l'Opéra fut monté à Saint-Germain, le 3 janvier 1680, Louis XIV s'en montra si satisfait qu'il fit jouer « deux fois de suite dans chaque représentation, les plus beaux endroits ». Lully qui jusque-là s'était contenté de répandre des copies manuscrites de ses opéras, se décida à faire imprimer *Bellérophon* qui parut chez Ballard précédé d'une dédicace au Roi. Entre temps Quinault était rentré en grâce et avait écrit *Proserpine*[1].

L'opéra fut applaudi à Saint-Germain le 5 février 1680. La scène des Champs-Elysées surtout charma les assis-

[1] Lully fut ravi de retrouver son fidèle collaborateur, car aucun des écrivains qui avaient tenté de travailler pour lui n'avait pu le satisfaire; après La Fontaine, Boileau, Racine, Guichard, Mme de Villedieu et Frontinière, le poète Segrais venait d'échouer piteusement avec son opéra-ballet de l'*Amour guéri par le temps*.

tants par sa mélancolie sereine. L'œuvre réussit mieux encore à la ville au mois de novembre. La mise en scène fut trouvée admirable. Elle était l'œuvre de Bérain, dessinateur ordinaire du cabinet du Roi[1].

La maladie du Dauphin retarda jusqu'au 21 janvier la représentation du ballet *le Triomphe de l'Amour*, que Lully venait de terminer. Le compositeur avait renouvelé le genre traditionnel en donnant aux chœurs, aux airs, aux symphonies, une place prépondérante sur la danse proprement dite. A la Cour, on se plaignit qu'il y eût trop de musique ; l'orchestre empêchait d'entendre les castagnettes de Mlle de Nantes...

Le Florentin résolut de monter, à Paris, la pièce avec une magnificence extraordinaire. Il fit venir de Bologne le machiniste Rivani, qui multiplia les changements de théâtre et les apothéoses. Enfin, il eut l'idée de confier à des ballerines les entrées qui, à Saint-Germain, étaient dansées par des dames de la Cour. C'était une innovation hardie, car jusqu'alors sur la scène de l'Opéra on avait eu recours à des hommes travestis en femmes. Le public admira fort « cette nouveauté toute singulière » et applaudit Mlle Fontaine, qui faisait là ses débuts.

L'automne ramena les fêtes à Saint-Germain. Le Roi voulait se divertir. Lully, bien que la cinquantaine fût

[1] C'est à cet artiste de grande valeur que Lully s'était adressé à l'expiration du traité passé avec Vigarany le 23 août précédent. Les deux associés s'étaient séparés en très bons termes, mais Lully préférait être dorénavant seul maître à l'Académie de musique. Il prit Bérain à ses gages; quant à Vigarany il continua à exécuter les machines des opéras joués à Saint-Germain.

proche, reprit le rôle de bouffon, qui lui avait si bien réussi dans sa jeunesse. Il joua le personnage du *Mufti*, qu'il avait créé à Chambord en 1670 et remplit avec une drôlerie irrésistible celui de *Pourceaugnac*, ou plutôt de *Pursognacco*, puisqu'il avait converti en bourgeois italien le gentilhomme limousin de Molière[1]. On conte que traqué par les apothicaires qui lui chantaient d'une manière engageante le fameux *Piglialo sù, signor Monsu*, Lully bondit dans l'orchestre, passant au travers d'un clavecin qu'il rompit avec un fracas effroyable... ce qui fit pâmer de rire Louis XIV.

Beaucoup de gens austères s'indignaient de ces bouffonneries et le *Mercure* avait beau expliquer que Lully avait cru devoir jouer le rôle du *Mufti* pour donner plus de plaisir à Sa Majesté, on s'étonnait que l'illustre surintendant se fût abaissé à cela.

C'est alors que le Florentin s'avisa d'une bravade étonnante. Il y avait longtemps que Louis XIV lui avait proposé de l'anoblir. Mais Lully préférait aux lettres de noblesse le secrétariat du Roi, qui était beaucoup plus recherché et lui conférait également le titre de gentilhomme. Il laissa jaser et, un jour qu'il avait fait, à son ordinaire, rire aux larmes le souverain, il alla à lui et, après avoir reçu ses compliments, il objecta : « Mais, Sire, j'avais dessein d'être secrétaire du Roi. Vos secrétaires ne voudront plus me recevoir. »

[1] On a cru que Lully avait joué le rôle de Pourceaugnac dans la comédie de Molière; c'est une erreur. Il s'agit du divertissement musical de Pourceaugnac qui formait une entrée de *La Mascarade du Carnaval*, en 1675.

« Ils ne voudront plus vous recevoir, repartit le monarque en propres termes, ce sera bien de l'honneur pour eux. Allez, voyez M. le Chancelier. » Aussitôt, Lully d'aller trouver M. Le Tellier et de lui exposer sa requête. L'indignation fut grande. « Voyez-vous le moment qu'il prend? Ce farceur encore tout étourdi des gambades qu'il vient de faire sur le théâtre, demande à entrer au sceau! » Louvois, qui ne pouvait le souffrir, sans doute parce qu'il était l'ami de Colbert, s'en offensa fort. Il reprocha à Lully sa témérité, qui ne convenait pas à un homme qui n'avait de recommandation et de service que d'avoir fait rire. « Hé, tête bleu, lui répondit Lully, vous en feriez autant si vous pouviez. » La riposte était gaillarde, il n'y avait dans le royaume que M. le Maréchal de la Feuillade et Lully qui eussent répondu à M. de Louvois de cet air. Le Roi intervint; aussitôt M. Le Tellier rabroua les secrétaires dans les termes les plus désagréables. Ceux-ci durent céder et faire bon accueil au musicien Le 26 décembre, on procéda à l'information de bonnes vie et mœurs, et le 29, Jean-Baptiste Lully était nommé conseiller secrétaire du Roi[1].

Le surintendant fit bien les choses : il donna, le jour de sa réception, un magnifique repas aux anciens et aux gens importants de la Compagnie et, après dîner, il les emmena à l'Opéra. « Ils étaient ce soir là vingt-cinq ou trente qui avaient, comme de raison, les bonnes places :

[1] Nous empruntons les éléments de ce récit à Lecerf de La Viéville,

de sorte qu'on voyait la Chancellerie en corps, deux ou trois rangs de gens graves en manteaux noirs et en grands chapeaux de castor, aux premiers rangs de l'amphithéâtre, qui écoutaient d'un sérieux admirable les menuets et les gavottes de leur confrère le musicien. L'Opéra apprit ainsi publiquement que son Seigneur s'étant voulu donner un nouveau titre, n'en avait pas eu le démenti. » Louvois lui-même en prit vite son parti, rencontrant un jour Lully à Versailles, il lui dit en passant : « Bonjour, bonjour mon confrère », ce qui s'appela alors un bon mot de M. de Louvois.

Toute cette année et une partie de l'hiver suivant, Lully fut très occupé à la Cour. Il avait conservé ses nombreuses charges officielles et se trouvait dans l'obligation de s'acquitter de tâches parfois peu intéressantes. C'est ainsi que dans un bal donné au mois de mars 1682, on le voit conduire la bande des *petits violons*, costumé « très magnifiquement en Égyptien ».

Pendant les moments de répit que lui laissaient ses nombreuses occupations, il travaillait à *Persée*, dont le sujet lui avait été indiqué par Louis XIV. « *Jamais*, dit-il dans la dédicace, *je n'ay rien composé avec tant d'ardeur et avec tant d'application que la musique de cette tragédie.* » Comme depuis longtemps on n'avait pas vu à Paris d'opéra nouveau, Lully n'attendit pas que sa pièce eût été jouée devant le Souverain pour la donner au public. Ce qu'il fit le 17 avril. C'est au mois de juillet seulement que *Persée* fut représenté à Versailles, sur un théâtre de verdure, improvisé en

quelques heures dans le manège. « La symphonie parut admirable et le Roy dit à M. de Lully qu'il n'avait point vu de pièce dont la musique fût plus également belle partout que celle de cet opéra. » Le peuple partagea l'avis du Monarque. A une représentation gratuite de *Persée*, donnée en l'honneur de la naissance du duc de Bourgogne, il vint « un monde entier ». « On entrait par un arc de triomphe et c'estoit véritablement triompher que de pouvoir passer dessous, tant il y avait de périls à essuyer pour y parvenir. »

A ce moment de sa vie, Lully est une puissance formidable. Anobli, titré, renté, possesseur de nombreux immeubles et détenteur d'une énorme fortune, il fraye avec les grands seigneurs et a l'oreille du Roi. Le Monarque le traite avec une familiarité qui ne laisse pas d'exciter l'étonnement. A danser avec lui d'innombrables entrées de ballet, il a pris l'habitude de voir en lui une manière de compagnon indispensable à ses plaisirs. Il ne peut se passer de cet homme-là dans ses divertissements, nous confie Perrault. Or, amuser la Cour est pour lui un moyen de gouverner. Le Florentin lui est cher parce qu'il est l'organisateur de toutes les fêtes et surtout parce qu'il célèbre en musique la gloire du règne et les vertus du Souverain. Qu'est-ce en effet que ces prologues qui se dressent à l'entrée de l'œuvre comme des arcs triomphaux, sinon des apothéoses du Roi Soleil, de l'Apollon vainqueur du serpent Pithon, du héros invincible

adoré de ses peuples ? Qu'est-ce qu'un opéra comme *Persée*, sinon une apologie perpétuelle des hauts faits de Louis XIV ? On trouve dans les pièces de Quinault des allusions continuelles à l'histoire contemporaine : Guerre de Hollande, Conquête de la Franche-Comté, Chambres de réunion... Bien plus, Lully est toujours prêt à favoriser les intérêts des amours royales. Dans *Proserpine*, il fait donner par Mercure à Cérès-Montespan d'excellents conseils de modération. Nul ne s'y trompe. En racontant cette scène à sa fille, Mme de Sévigné ajoute : « Il faut qu'on l'ait approuvée, puisqu'on la chante. » Dans *Isis* persécutée par Junon, tous les courtisans reconnurent la comtesse de Ludes, en butte à la jalousie de la Montespan. Nul doute que Quinault n'ait payé d'une disgrâce momentanée l'accomplissement d'un ordre du Roi.

Louis XIV choisissait les sujets des opéras et s'intéressait vivement à leur composition. Il fallait que Lully lui fît chanter tous les airs nouveaux qu'il écrivait. Les répétitions avaient lieu en sa présence, à Versailles ou à Saint-Germain. Il est certain qu'il avait pour le Florentin la plus sincère et la plus absolue admiration. Sa musique lui plaisait parce qu'elle était comme la peinture de Lebrun, comme la tragédie de Racine, l'expression fidèle de l'âme du siècle. Il se sentait attiré vers cet art magnifique et galant. Qu'importait que Lully fût d'origine roturière, sa musique sentait l'homme de qualité. Elle avait vraiment grande allure comme le Monarque lui-même.

Louis XIV devait toujours rester fidèle à Lully. On conte qu'un jour un ambassadeur italien voulut lui faire entendre un virtuose dont les traits émerveillaient tout le monde. Le Roi l'écouta en silence, puis, d'un signe, il appela un de ses violons : « Un air de *Cadmus* », commanda-t-il. Quand la musique eut cessé : « Que voulez-vous, Monsieur, dit-il, voilà mon goût, à moi. »

Assuré de la faveur royale, Lully faisait peu de cas du reste. « Il s'était mis sur le pied de ne connaître qu'un maître », nous dit La Viéville. Beaucoup se scandalisaient de son audace. Rien de plus amusant qu'une lettre reçue par Cabart de Villeneuve. Lully, rapporte-t-elle, n'a pas craint de vouloir acquérir le comté de Grignon. « *Le premier président... l'avait porté à* 40.000 *livres, le violon a fait une enchère de* 60.000 *livres... Faut-il qu'un baladin ait la témérité d'avoir de telles terres !... La richesse d'un homme de cette qualité est plus considérable que celle des premiers ministres des autres princes de l'Europe.* »

Au reste, l'affaire ne se fit pas. Lully avait déjà à Sèvres une charmante résidence d'été, la *Diarme*, et allait souvent à Puteaux rendre visite à son beau-père, Michel Lambert, dans la propriété qu'ils possédaient en commun[1]. Lully se plaisait dans cette maison, il y faisait chanter par Brunet, ou le luthiste Renié, les airs à boire qu'il composait pour se délasser des fatigues de l'Opéra.

[1] Lully avait acheté en tiers avec Lambert et Mlle Hilaire la maison de Puteaux, le 11 octobre 1675. Plus tard, le 4 juin 1683, il racheta la part de Mlle Hilaire pour 2.200 livres.

Peut-être ses disciples l'y accompagnaient-ils ; mais, à dire vrai, nous ignorons tout des rapports qu'il entretenait avec Colasse, Marais, Cousser, Muffat, Fischer et le Florentin Théobaldo de Gatti. Nous savons seulement que ces musiciens qui, dans la suite, devaient se révéler de remarquables compositeurs, faisaient presque tous partie de son orchestre. En éliminant soigneusement les exécutants médiocres et en multipliant les répétitions, Lully était parvenu à posséder le plus merveilleux ensemble d'instrumentistes qu'on eût encore entendu en France et peut-être en Europe. Aussi lorsque le 6 janvier 1683, Louis XIV voulut voir représenter à Versailles l'opéra nouveau, *Phaéton*, par la troupe de l'Académie de musique, Lully se montra-t-il fier du succès qu'il obtint[1].

Louis XIV, à cette occasion, avait eu la fantaisie de tout laisser faire à Lully, et celui-ci avait combiné lui-même les costumes. Quant aux machines, il fallut s'en passer, car il n'y avait pas encore à Versailles de salle assez grande pour leur permettre d'évoluer.

Lully se rattrapa à Paris, et jamais opéra ne fut plus chargé de décorations. On courut en foule à ce spectacle, ce qui valut à *Phaéton* le surnom d'opéra du peuple. On ajoutait qu'*Atys* était l'opéra du Roi et *Isis* celui des musiciens. L'air *Hélas ! une chaîne si belle*,

[1] « Ce n'est pas seulement une musique de ma composition que je vous offre, écrivit-il dans sa dédicace au Roi, mais aussi une nombreuse Académie de musiciens que je vous présente. Vous m'avez permis de la former, je me suis appliqué à l'instruire et après l'avoir fait exercer devant le peuple de la plus florissante ville du monde, j'ay enfin la satisfaction de voir que le plus grand Roy qui fut jamais ne la juge pas indigne de paraître devant luy. »

eut un incroyable succès. « Cet air est le charme de Paris, dit un nouvelliste, il n'est personne qui ne le chante. » Au mois d'août, la mort de la Reine vint interrompre une représentation de cette pièce. « On jouait déjà l'ouverture ; on ne continua pas et M. de Lully, ayant fait rendre l'argent qu'il avait reçu, renvoya l'Assemblée, fort triste. »

Cet événement l'empêcha de faire exécuter, en présence de la Cour, *Amadis*, dont il venait de terminer la partition. La pièce fut jouée à Paris, le 18 janvier 1684, et reçut l'accueil qu'elle méritait. A Versailles, on dut se contenter d'un concert donné chez la Dauphine, où l'on chanta « sans danse, sans balets, sans théâtre », les airs et les récitatifs du nouvel opéra.

Lully trouva bientôt un collaborateur intelligent pour la direction de l'Académie de musique, dans la personne de son gendre, Jean-Nicolas de Francine[1]. Dès lors, ayant plus de temps à lui, il redoubla d'activité créatrice et, bien que souvent arrêté par la maladie, il multiplia les chefs-d'œuvre jusqu'à sa mort.

Depuis quelque temps déjà, sous l'influence de Mme de Maintenon, le Monarque inclinait à la dévotion. Maintenant, il va chaque jour passer de longues heures dans les églises et prête une grande attention aux choses de

[1] Il appartenait à une famille d'origine florentine, mais fixée depuis longtemps en France, et avait hérité de la charge de maître d'hôtel du Roi, qu'avait exercée son père. Louis XIV signa le contrat et le 19 avril il assista avec toute la famille royale au mariage, qui fut célébré en grande pompe. Catherine Magdeleine avait reçu une dot de 55.000 livres, somme fort considérable pour l'époque. Lully se déchargea sur Francine d'une partie des besognes administratives.

la Religion. Lully n'était pas homme à ne pas s'apercevoir de ce changement. Il comprit qu'il devait, pour garder son crédit, flatter le nouveau penchant du Souverain. Il fit exécuter, au mois de mai 1683, un magnifique *De Profundis*, avec « des applaudissements extraordinaires ». L'année suivante il publia, chez Ballard, ses *motets à deux chœurs pour la chapelle du Roi*. C'est aussi de cette époque que datent un grand nombre d'élévations et de petits motets qui sont restés manuscrits.

Dans les derniers jours de l'année 1683, il abandonna l'hôtel de la rue Sainte-Anne, et se retira dans la confortable demeure qu'il s'était fait construire rue de la Magdeleine, à la Ville l'Évesque[1]. C'est dans cette maison tranquille, entourée d'un vaste jardin, qu'il allait écrire *Roland*, *Armide*, *Acis et Galathée*.

Malgré sa dévotion croissante, le Roi n'en continuait pas moins à se passionner pour l'Opéra. Ce fut lui qui conseilla à Lully de prendre Roland furieux pour sujet de sa prochaine pièce. *Roland* fut monté à la Cour sans aucun appareil, car la *salle des machines* n'était pas encore terminée. Les représentations commencèrent le 18 janvier 1685. Elles furent particulièrement brillantes. Les ambassadeurs siamois y assistèrent, ce qui fit sensation. Lully estimait que cet opéra était son meilleur

[1] La maison occupe le n° 28 de la rue Boissy-d'Anglas. Les dépendances et le jardin s'étendaient sur la plus grande partie du marché d'Aguesseau actuel. Lully avait acheté le terrain en façade le 5 octobre 1682. Il agrandit ensuite sa propriété en acquérant un deuxième terrain le 29 janvier 1684.

ouvrage. D'ailleurs, malgré les épigrammes qu'attira à Quinault le peu de suite de sa tragédie[1], le succès fut réel. Nous savons par La Bruyère que les fureurs de Roland se chantèrent jusque dans les ruelles.

Pendant l'été, Lully écrivit la musique de plusieurs divertissements, qui le délassèrent de la composition de ses grands opéras. Le 12 septembre, on dansa à Fontainebleau le ballet du *Temple de la Paix*. Il « parut si beau et l'on trouva que M. de Lully avait si bien réussi en ce qui était de luy dans cet ouvrage, que non seulement il n'y eut point d'autres divertissements à Fontainebleau, mais que ce mesme ballet fut encore dansé plusieurs fois à Versailles, au commencement de l'hyver jusqu'au 28 janvier 1686 ».

Une fête donnée au Roi, par Seignelay, dans l'orangerie de Sceaux, fut aussi l'occasion d'une collaboration entre Lully et Racine. Malgré de beaux chœurs et des vers bien frappés, ce n'est pas un chef-d'œuvre que l'*Idylle de la Paix*. Lully, du moins, s'en montra très satisfait, car il monta à l'Opéra cette pièce de circonstance, en la faisant précéder de la *Grotte de Versailles*, pastorale composée en 1668.

Pendant que ces divertissements étaient applaudis à la Cour et à la Ville, Lully, torturé par une cruelle maladie, composait *Armide*. A ses douleurs physiques se joignaient de graves préoccupations. Son fils aîné,

[1] Le livret fut très discuté. Mme de Sévigné, dans une lettre, le défend contre sa fille. « Vraiment, vous êtes cruelle de donner en l'air des traits de ridicule à des endroits qui vous feront pleurer quand vous les entendrez avec attention... »

Louis de Lully, qui aurait dû être l'héritier de ses charges à la Cour et continuer la glorieuse renommée de son nom, était un mauvais drôle dont il ne pouvait venir à bout. Il s'était vu dans la nécessité de le faire enfermer par autorité de justice dans la maison des religieux de la Charité, à Charenton.

Lully comptait faire représenter *Armide* à Versailles, mais le Roi, peut-être par raison d'économie, car les finances étaient bas, préféra pour cette année s'en tenir au *Temple de la Paix*. Ce fut donc à Paris qu'eut lieu la première d'*Armide*, le 15 février 1686. Le Grand Dauphin[1], qui témoignait à Lully une admiration sans borne, vint exprès dans la capitale pour y assister. On a prétendu que le public avait d'abord froidement accueilli la pièce, c'est inexact. Le succès fut dès le premier jour éclatant, et Lully le dit lui-même dans la si intéressante dédicace qu'il plaça en tête de la partition publiée dans le courant de la même année.

« *Sire, de toutes les tragédies que j'ay mises en musique, voici celle dont le public a témoigné estre le plus satisfait : C'est un spectacle où l'on court en foule et, jusqu'icy, on n'en a point veu qui ait reçu plus d'aplaudissements. Cependant, c'est de tous les ouvrages que j'ay faits, celui que j'estime le moins heureux, puisqu'il n'a pas encore eu l'avantage de paroistre devant Votre Majesté. Vos ordres, Sire, m'ont engagé d'y travailler avec soin et avec empressement. Un mal dangereux, dont j'ay esté surpris, n'a pas esté capable d'interrompre mon travail et le désir ardent que j'avais de l'achever dans le*

[1] Désormais, toutes les œuvres que Lully composera jusqu'à sa mort seront destinées au divertissement du fils de Louis XIV. C'est pour un carrousel du Grand Dauphin qu'il écrit, cette même année 1686, des airs de trompettes et de hautbois, recueillis par Philidor.

temps que Votre Majesté le souhaitait, m'a fait oublier le péril où j'estois exposé et m'a touché plus vivement que les plus violentes douleurs que j'ay souffertes. Mais que me sert-il, Sire, d'avoir fait tant d'efforts pour me haster de vous offrir ces nouveaux concerts? Votre Majesté ne s'est pas trouvée en estat de les entendre. Elle n'en a voulu prendre d'autre plaisir que celuy de le faire servir au divertissement de ses peuples... »

On sent percer l'amertume dans cette dernière phrase. Lully se sentait gravement atteint et, peut-être, avait-il conscience que le Roi avait applaudi avec le *Temple de la Paix* son dernier opéra.

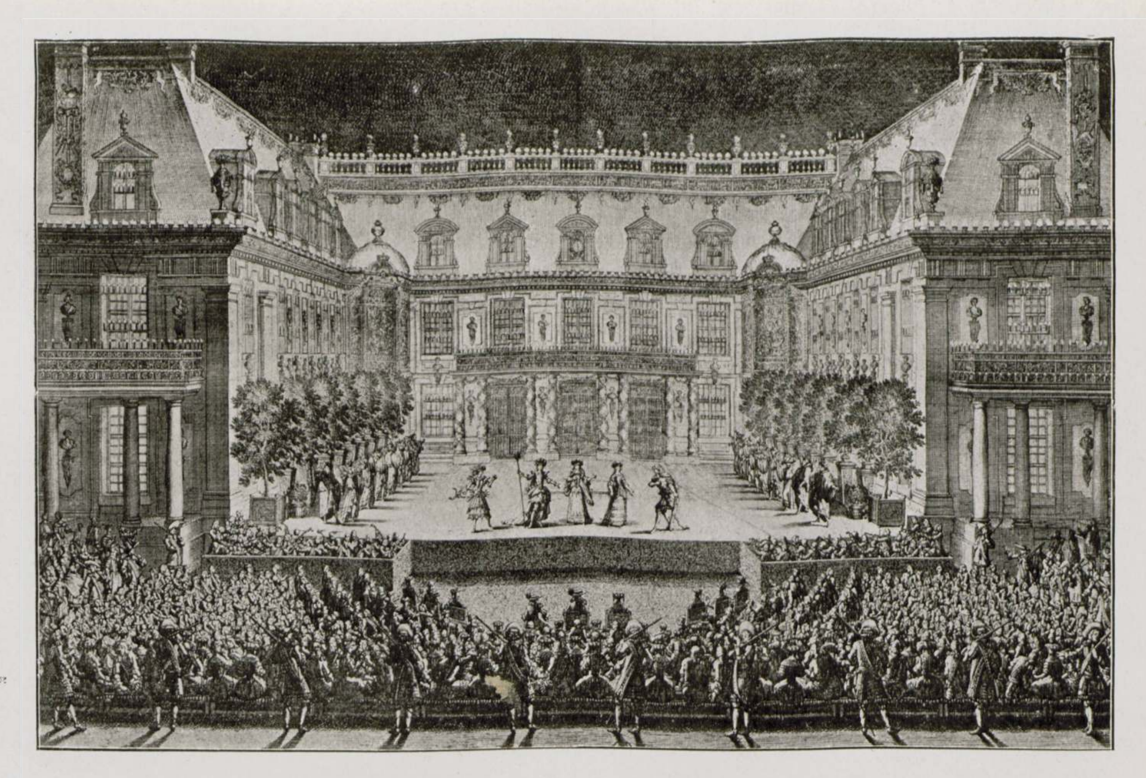
L'accueil du grand public le consola de ce déboire. Depuis *Bellérophon*, Lully n'avait jamais connu un pareil triomphe. Dans la salle on pleurait d'émotion, on acclamait Mlle Le Rochois, qui jouait le personnage d'Armide avec une incomparable puissance. On se récriait sur la beauté du Ve acte, que l'on déclarait être le chef-d'œuvre du musicien. Encouragé par cet accueil, Lully, malgré la maladie qui le mine et les préoccupations qui l'assaillent, va composer une œuvre d'une fraîcheur éternelle, la pastorale d'*Acis et Galathée*.

Les Vendôme lui avaient commandé cet opéra pour la réception du Grand Dauphin au château d'Anet. Les vers étaient de Campistron[1]. La partition d'*Acis et Gala-*

[1] Quinault avait renoncé, après *Armide*, à écrire de nouveaux opéras et avait « fait la retraite ».

Je n'ay que trop chanté les jeux et les amours
Sur un ton plus sublime il faut me faire entendre
Je vous dis adieu, muse tendre,
Je vous dis adieu, pour toujours.

Il ne devait survivre que d'un an à Lully; il mourut le 26 novembre 1688.



REPRÉSENTATION D'*Alceste* A VERSAILLES, 1674

(D'après l'estampe de Le Pautre.)

thée étant terminée, le surintendant se rendit à Anet avec sa troupe de chanteurs, de danseurs et de musiciens. Il y fut admirablement traité pendant tout le temps que durèrent les représentations. Le *Mercure* rapporte que la table qu'il occupait « *estoit servie avec autant de régularité que les autres et il y avait un maître d'hôtel uniquement pour cela. On y voyait toujours bonne compagnie, tant à manger qu'à faire conversation avec M. de Lully pendant le repas, car son entretien n'est pas moins agréable que ses ouvrages* ». C'est le 6 septembre qu'eut lieu la première représentation, la Pastorale fut jouée tous les jours suivants dans la Galerie de Diane. Lorsqu'à la fin du même mois, le compositeur donna *Acis et Galathée*, au Palais-Royal, le succès fut immense.

Lully, à ce moment, se sentait mieux physiquement, la réussite de ses deux dernières œuvres l'encourageait ; il crut qu'il lui appartenait de les surpasser encore. La dédicace au Roi, qu'il fit imprimer vers ce temps, déborde d'une confiance illimitée en son génie.

« *L'assurance de vous plaire m'a élevé au-dessus de moi-même et m'a rempli de ces divines fureurs que je ne puis sentir que pour le service de Votre Majesté. Daignez, Sire, agréer l'hommage de ce qu'elles m'ont inspiré, j'ose me vanter de les pousser plus loin au moindre de vos commandements. Oui, Sire, il n'est rien dont je ne vienne à bout quand il faudra vous obéir. Heureux si vos ordres me mettent bientôt en estat de le faire voir à toute la France...* »

Lully comptait sans la mort qui était proche.

Il travaillait à l'opéra d'*Achille et Polixène* sur un livret de Campistron, quand le Roi tomba dangereusement malade. Dès qu'on sut le Monarque sauvé, ce furent dans toute la France des réjouissances extraordinaires. « Tout retentit de *Te Deum.* » Lully, bien entendu, fit chanter le sien. La cérémonie eut lieu aux Feuillants de la rue Saint-Honoré, le 8 janvier 1687. Voulant témoigner sa joie de la convalescence royale, le surintendant avait donné sa musique et fait toute la dépense qui la concernait. Plus de cent cinquante chanteurs et musiciens prirent part à l'exécution. « La symphonie fut trouvée très belle » et l'assemblée se retira enchantée de ce qu'elle avait entendu, sans que personne se doutât que Lully se fût blessé grièvement.

Dans le feu de l'action, il s'était donné sur l'extrémité du pied un violent coup de la canne qui lui servait à battre la mesure. Il y vint un petit abcès qui s'aggrava peu à peu. M. Aliot, son médecin, lui conseilla d'abord de se faire couper le petit doigt, puis, après quelques jours de retardement, le pied entier, puis la jambe. Lully ne voulut pas s'y résoudre. Sur ces entrefaites, un empirique qui se faisait appeler le marquis de Carette, se fit fort de le guérir, moyennant 2.000 pistoles. Apprenant cela, les Vendôme, qui aimaient Lully, promirent à ce charlatan de les lui donner s'il parvenait à le tirer de là. On gaspilla ainsi un temps précieux et bientôt le malade se vit perdu. Il fit venir son confesseur, mais celui-ci ne voulut pas lui donner l'absolution s'il ne détruisait immédiatement l'opéra auquel il travaillait.

Après un peu d'hésitation, Lully désigna du doigt le tiroir où se trouvait son manuscrit, le prêtre s'en saisit et le livra aux flammes. L'état du malade étant resté stationnaire, on se reprit à espérer et un jeune prince, grand admirateur de Lully et de ses ouvrages, étant venu le voir, lui fit des reproches. « Eh quoi, Baptiste, lui dit-il, tu as été jeter au feu ton opéra ? Morbleu, estois-tu fou d'en croire un janséniste qui rêvait et de brûler de belle musique ? — Paix, Monseigneur, lui répondit Lully à l'oreille, je sçavais bien ce que je faisais, j'en avais une seconde copie. »

Au moment où l'on croyait Lully tiré d'affaire, la maladie s'aggrava brusquement et la gangrène monta. « Cette fois-ci, conte La Viéville, la mort inévitable lui donna les plus beaux remords, lui fit dire et lui fit faire les plus belles choses du monde. Les Italiens sont féconds et sçavants en raffinements de pénitence. Comme au reste, il eut les transports d'un pénitent de son pays. Il se fit mettre sur la cendre, la corde au cou, il fit amende honorable ; enfin, marqua la douleur de ses fautes avec une édification admirable. »

Après avoir ainsi mis en paix sa conscience, il s'occupa de ses intérêts temporels et, ayant fait appeler son notaire, Me Simon Moufle, il lui dicta ses dernières volontés avec une admirable fermeté. Après avoir recommandé son âme à Dieu et exprimé le désir d'être enterré dans l'église des Petits-Pères, Lully ordonnait un grand nombre de legs à divers ordres religieux, aux pauvres et à tous ses serviteurs. Il nommait sa femme son exécutrice tes-

tamentaire et la chargeait de régler tout ce qui concernait l'administration de l'*Académie de Musique*. Il priait son intime ami Frichet et son élève Colasse de l'aider de leurs conseils. Il divisait les revenus de l'Opéra en trois parts dont l'une devait revenir à son fils Jean-Louis, reçu en survivance de ses charges à la Cour, et les deux autres à sa femme, à Jean-Baptiste[1] et à ses trois filles. Il déshéritait son fils Louis et léguait à ses cinq enfants puînés toute sa fortune par égale portion. Sur les instances de sa femme il consentit trois jours plus tard à ajouter un codicille annulant la clause qui privait son fils aîné de ses droits à la succession.

Il languit encore une semaine et expira le 22 mars 1687; il était âgé de cinquante-cinq ans. On lui fit de magnifiques funérailles[2]. Suivant son désir son corps fut enseveli dans l'église des Petits-Pères et sa veuve y fit élever par le sculpteur Cotton un superbe mausolée surmonté de son buste par Coysevox[3].

Il était laid, mais d'une laideur intéressante : un gros nez écrasé, des lèvres épaisses et sensuelles, de petits yeux bordés de rouge, clignotants, tout pétillants de

[1] J.-B. Lully avait été pourvu de l'abbaye de Saint-Hilaire, près Narbonne, ce qui ne l'empêcha pas de composer des opéras par la suite.

[2] Un an durant toutes les gazettes furent remplies d'épitaphes en toutes langues et de poèmes en son honneur. Ce fut Colasse qui acheva l'opéra d'*Achille et Polixène* dont Lully avait écrit le 1er acte. Il fut représenté le 7 novembre.

[3] L'église Notre-Dame des Victoires fut pillée pendant la Révolution, et le monument de Lully détruit; on sauva seulement les statues en marbre qu'on peut y voir encore aujourd'hui.

malice, enfoncés sous des sourcils en broussailles ; le front haut, coupé de rides qui donnaient à sa figure un aspect grimaçant, les joues molles et tombantes ; un cou de taureau, supporté par de larges épaules, les cheveux noirs, le teint basané. Sa physionomie vive et singulière reflétait tous les mouvements de son âme, tantôt sombre et concentrée lorsqu'une idée musicale le hantait, tantôt accueillante avec un sourire bon enfant, tantôt fière et dédaigneuse. Sans la perpétuelle mobilité des traits, elle eût paru vulgaire, mais l'expression intelligente qui l'animait atténuait ce que le masque avait de brutal et de trivial à la fois. L'extérieur de Lully était fort négligé[1]. Il allait débraillé, les vêtements souillés de taches de tabac, car il ne cessait de priser. En parlant il gesticulait beaucoup et sa mimique n'était pas moins expressive que ses discours. Toujours en mouvement, ce petit homme étonnait tout le monde par son esprit. Bouffon à ses heures il était aussi un conteur délicat. On le recherchait pour sa conversation fertile en traits originaux et en réflexions plaisantes.

Ses manières n'étaient point celles d'un parvenu : il était à son aise partout et s'entretenait sans la moindre gêne avec un grand seigneur comme avec le dernier violon de son orchestre. Il ne cherchait pas à éblouir par son luxe. Il recevait beaucoup, mais sans profusion.

[1] Les éléments de ce portrait physique et moral de Lully sont empruntés surtout à son biographe Lecerf de la Viéville, qui était bien renseigné sur ses habitudes et son caractère.

Il ne voulait pas, disait-il, ressembler à ceux qui font des repas de noces chaque fois qu'ils traitent une personne de qualité. Aussi passait-il pour avare. A la cour on l'appelait Lully le Ladre. Il était pourtant généreux à l'occasion. Il donna la jouissance gratuite d'un appartement dans son hôtel de la rue Sainte-Anne à Michel Lambert son beau-père et l'aida à acquérir la propriété de Puteaux. A maintes reprises il vint en aide à des amis ou des parents malheureux ; les quittances trouvées après sa mort en font foi. Enfin, la sollicitude avec laquelle il s'occupa dans son testament, dicté dans les affres de l'agonie, du dernier de ses serviteurs, donne à penser qu'il fut toujours pour eux un excellent maître. Les musiciens et les acteurs de l'Opéra l'aimaient et le respectaient ; il les menait avec une rudesse non exempte de bonhomie, il lui arrivait souvent dans un accès de colère de rompre un violon sur le dos d'un artiste maladroit, mais ensuite il lui payait son instrument au triple de sa valeur et l'emmenait souper avec lui. « Lully avait le cœur bon, dit La Viéville, moins d'un Florentin que d'un Lombard ; point de fourberie ni de rancune ; les manières unies et commodes, vivant sans hauteur et en égal avec le moindre musicien. »

Il ne fallait pourtant pas essayer de rivaliser avec lui car aussitôt il devenait féroce. Lully n'admettait pas qu'on cherchât à lui disputer la suprématie musicale. De son vivant on ne put faire représenter publiquement un opéra ou un ballet. Même à la cour, il ne souffrait



PORTRAIT DE Mlle DESMATINS



PORTRAIT DE Mlle LE ROCHOIS

(D'après les estampes de Bonnart.)

pas qu'on se passât de lui. Aussi tous les musiciens du royaume qui n'étaient pas ses protégés le haïssaient-ils à l'envie. On le vit bien après sa mort! Outre cela, il défendit son privilège de l'Académie de musique avec une âpreté maladroite, persécutant à tort et à travers les comédiens des trois troupes.

Cette humeur jalouse lui fit d'innombrables ennemis. Il ne s'en fit pas moins par ses boutades intempestives. « Il avait, dit La Viéville, plus de brusquerie et moins de politesse qu'il ne convenait à un grand homme qui avait vécu longtemps dans une cour délicate. » Il était sujet à des accès d'impatience qu'il ne pouvait réprimer. Un jour que Louis XIV lui envoyait dire de se hâter de commencer la représentation : « Le Roy est le maître, déclara Lully, il peut attendre. » Il tenait tête à Louvois et n'admettait les critiques de qui que ce fût ; il confessait ingénuement « que si on lui avait dit que sa musique ne valait rien, il aurait tué celui qui lui aurait fait un pareil compliment[1] ».

Lully aimait la table, le vin et, quoiqu'on en ait dit, les femmes. Il est certain qu'il consacra à ses plaisirs une part importante de sa vie et qu'il recula toujours le

[1] Il avait une conscience très nette de sa valeur et se sentait « l'égal des plus nobles ». Comme le note M. Romain Rolland, « cette revendication des droits du génie annonce déjà Gluck à qui Lully ressemble par beaucoup de points ». Quelques courtisans s'en offensaient, d'autres voyant que le Roi approuvait le Florentin, supportaient ses incartades de bonne grâce, d'autres enfin le comprenaient et s'enorgueillissaient d'être de ses amis. Le comte de Fiesque à qui Lully daignait montrer ses opéras avant qu'ils fussent représentés était fort envié et on cherchait par tous les moyens à triompher de sa discrétion.

moment de *faire la retraite*. On conte qu'étant fort malade, le chevalier de Lorraine le vint voir. Comme il lui marquait la tendre amitié qu'il avait pour lui, Mme de Lully s'écria : « Oui vrayment, vous êtes fort de ses amis; c'est vous qui l'avez enyvré le dernier et qui êtes cause de sa mort. » Lully prit aussitôt la parole : « Tais-toi, tais-toi, dit-il, ma chère femme, M. le chevalier m'a enyvré le dernier et si j'en réchappe ce sera luy qui m'enyvrera le premier. »

Il avait pour amie la célèbre Mlle Certain, l'exquise claveciniste dont les concerts ravissaient la cour et la ville et à laquelle La Fontaine consacrait des vers enthousiastes. Tout cela ne l'empêchait pas d'être bon père de famille. Il donna lui-même une éducation musicale très soignée à ses fils et ce ne fut pas sa faute si ceux-ci n'héritèrent pas de son génie. Il s'entendait bien avec sa femme. Elle était bonne ménagère et passablement intéressée, si l'on en croit La Viéville. Lully prenait pour ses menus plaisirs le débit de ses livrets et partitions qui lui valaient 7 ou 8.000 livres par an, il laissait Magdeleine gouverner le reste. D'ailleurs il gérait lui-même tous ses immeubles, signant les baux avec les locataires et les traités avec les entrepreneurs et maçons. A sa mort il laissa une fortune que M. Radet évalue au bas mot à 800.000 livres — plus de 2 millions de notre temps. Lully aimait le luxe, l'inventaire dressé après sa mort ne laisse aucun doute à ce sujet. Son hôtel était garni d'œuvres d'art, de peintures, de dorures, de glaces. Rien que l'argenterie était prisée

16.707 livres[1] et les diamants 13.000 livres[2]. On voit par ces détails qu'il était plutôt intéressé que *ladre*, car l'avare fait argent de tout et se passe de confort. Rameau, qui vécut dans un intérieur misérable, vêtu d'habits râpés quand ses coffres étaient pleins d'or, en offre le type accompli.

Lully, en pur musicien, ne pouvait se contraindre au travail, il lui fallait attendre l'inspiration. Lorsqu'elle arrivait, il quittait tout pour s'y abandonner, en quelque lieu qu'il se trouvât. Il se relevait la nuit pour aller à son clavecin tant il craignait de laisser échapper l'idée qui lui était venue. L'opéra qu'il devait écrire le hantait. Il y pensait continuellement avant de se mettre à l'œuvre. Puis venait la période de création, « trois mois durant il s'y appliquait avec une attache, une assiduité extrême ». Ensuite il ne s'en occupait plus que de temps à autre : « Des nuits qu'il ne pouvait dormir, des matinées inutiles à ses plaisirs. » Lorsqu'il voulait mettre une scène en musique, il la lisait et relisait jusqu'à la savoir par cœur, puis il s'installait à son clavecin, sa tabatière à un bout, et battait son instrument en chantant. Sa composition achevée, il se l'imprimait tellement dans la tête qu'il ne s'y serait pas mépris d'une note. Il la dictait alors à son secrétaire, Lalouette ou Colasse.

Il lui arrivait de courir à son clavecin et d'improviser quelque récit dont la force dramatique bouleversait les auditeurs. Louis Racine a conté qu'un

[1] Environ 44.500 francs de nos jours.

[2] Environ 35.000 francs de nos jours.

jour « mortifié de s'entendre dire qu'il devait tout son succès à la douceur de Quinault et qu'il était incapable de faire de bonne musique sur des paroles énergiques », il chanta impromptu en s'accompagnant, ces vers de l'*Iphigénie* :

Un prêtre environné d'une foule cruelle
Portera sur ma fille une main criminelle
Déchirera son sein et d'un œil curieux
Dans son cœur palpitant consultera les Dieux.

Les auditeurs se crurent tous présents à cet affreux spectacle et les tons que Lully joignait aux paroles leur faisaient dresser les cheveux sur la tête. »

Il avait une faculté d'invention extraordinaire; s'il trouvait une guitare il s'amusait à improviser dessus « ce chaudron-là cent menuets et cent courantes qu'il ne recueillait pas, comme vous le jugez bien ». On le décidait difficilement à jouer du violon ; mais parvenait-on à lui en mettre un entre les mains, « c'en était pour trois heures, il s'échauffait et ne le quittait qu'à regret ».

Les rythmes et les mélodies naissaient en lui en toute circonstance. Lecerf rapporte qu'un jour allant à cheval, le pas de sa monture lui donna l'idée d'un air de violon. A la cour, à la ville, nuit et jour, il songeait à l'œuvre qu'il allait créer. Au milieu des préoccupations d'une vie fiévreuse et agitée, cet homme de plaisir, ce courtisan habile, ce spéculateur hardi, ne cessait d'être en proie aux divines fureurs de la Musique.

L'ŒUVRE

Lorsque Lully parut en France, la grande floraison polyphonique de la Renaissance avait pris fin. Tout l'intérêt de la musique s'était concentré dans le ballet, genre éminemment aristocratique, où trouvaient à se satisfaire les instincts d'une société galante et magnifique.

Lully ne surgit pas, comme Gluck un siècle et demi plus tard, précédé d'une renommée éclatante, apportant avec lui des idées originales et résolu à les faire triompher de haute lutte. Le Florentin ne se posait ni en novateur, ni en réformateur. Il profita des efforts dispersés de ses contemporains et après avoir, pendant quelques années, collaboré aux divertissements du Roi avec eux, il réussit à les éclipser. Ses airs firent fureur à la Cour comme sur le Pont-Neuf. Il vivifia le ballet et donna à ce genre quelque peu décrépit une nouvelle jeunesse.

Peu curieux de nouveauté, il laissa à La Guerre et à Cambert l'honneur de composer les premières pastorales, et à Perrin celui de fonder l'Académie de musique, mais il eut sur tous ses rivaux l'avantage que donne le génie sur le talent et, s'il ne fut pas le premier en France à faire un opéra, il fut le premier à en écrire un qui fût un chef-d'œuvre.

Lully, à son arrivée à Paris, trouva la musique en pleine révolution. L'art polyphonique agonisait. En vain

quelques organistes cherchaient à ranimer ce moribond, ils ne faisaient que retarder l'avènement de l'*harmonie*. Malgré leurs efforts, les jeunes musiciens ne parvenaient pas à créer un *style représentatif* français vraiment expressif. La plupart donnaient dans la préciosité, les autres dans le pédantisme le plus regrettable. Période d'indécision et de trouble, comparable à celle que traversait alors la vie sociale. Sorte de Fronde artistique, où les éléments anarchiques et conservateurs entravaient l'évolution naturelle de la Musique vers la monodie.

Dès ses débuts Lully prend part à la lutte. Il choisit librement entre les tendances qui se manifestent autour de lui, sans subir la tyrannie d'aucune admiration exclusive. Il est assez fort pour rejeter ce qui lui paraît malsain et ne prendre que ce qu'il peut assimiler. Il profite beaucoup du travail des autres, mais n'imite personne. C'est bien un autodidacte et s'il doit aux organistes Métru, Gigault et Roberday, ce qu'il sait de rhétorique musicale, il ne leur doit rien d'autre. On chercherait vainement dans son œuvre quelque point de ressemblance avec l'œuvre de ses doctes maîtres.

Les musiciens de la cour étaient alors étroitement spécialisés. Il y en avait pour *le vocal*, d'autres pour *l'instrumental*. Lully, malgré sa charge qui le classait dans la seconde catégorie, ne cessa jamais de produire des airs « en toutes sortes de langues ». L'école française usait d'une technique différente selon qu'il s'agissait d'écrire un chant ou une *symphonie*. Lully, à la manière des compositeurs de son pays natal, appliqua à



FRONTISPICE DE L'OPÉRA DE *Roland*
(D'après un dessin de la collection Destailleurs.)

la musique instrumentale quelques-uns des procédés de l'écriture vocale. Au reste, sa mélodie n'est pas italienne, mais française. Elle rappelle celle des *brunettes* et des *chansons à danser* dont on publiait alors des recueils.

Les airs de danse de Lully manifestent déjà quelques-unes des qualités dont il fera preuve plus tard dans ses opéras : la fermeté et la concision du style, la grâce et la précision de la ligne mélodique, la simplicité du contrepoint. Baptiste use des imitations et des entrées fuguées, il n'écrit pas encore en harmonies plaquées comme il fera dans quelques années, mais il répudie la polyphonie cahotante et tourmentée chère à l'école des Vingt-quatre violons. On ne trouve dans ses œuvres ni ces dissonances aigrelettes, ni ces rythmes imprévus et cocasses, ni ces ornements innombrables qui caractérisent les compositions d'un Mazuel ou d'un Dumanoir. On sent déjà un génie non moins épris de raison que de beauté : esprit très florentin par son amour des lignes harmonieuses, à la fois simples et expressives, son mépris des recherches vaines et du compliqué.

Dans ses airs italiens, Lully se montre le disciple des grands cantatistes de l'école romaine, Luigi Rossi et Carlo del Violino. C'est la même ingéniosité, la même délicatesse dans l'expression, la même élégance d'écriture, enfin la même technique musicale dans l'agencement des trios et des chœurs. Jusqu'en 1660 environ, Lully n'est vraiment lui-même que dans les scènes composées sur des paroles italiennes. C'est tout juste

si, de loin en loin, il écrit un air ou une chanson en langue française. Au contraire, les ballets sont remplis de longs intermèdes ultramontains. *Psyché* (1655), les *Bienvenus*, l'*Amour malade* (1657), *Alcidiane* (1658), la *Raillerie* (1659) sont plus italiens que français. En lisant ces œuvres, on sent que Lully est très au courant de ce qui se passe dans son pays natal. A tout moment, ce sont de véritables scènes d'opéras, intercalées dans les ballets ; par exemple cette entrée de *Psyché* (1655) où l'on voit Pluton assis sur son trône au milieu de démons, tandis que le *choro di passioni amorose* clame la douleur d'aimer.

Ces grandes scènes italiennes se font rares à partir de 1660. Cavalli est à Paris. Vis-à-vis du grand rival vénitien, Lully veut sans doute se poser en champion de la musique française. Comme sa personne, son style se francise. Son génie assimilateur attrape aisément le tour mélodique de nos compositeurs. Il partage d'ailleurs tous leurs préjugés : la musique française excelle à peindre les sentiments modérés et délicats. L'expression des sensations extrêmes de joie et de douleur lui est interdite. Comme Lully n'est pas homme à faire son deuil des scènes dramatiques et burlesques, il en écrit de temps à autre, sur des paroles qu'il compose lui-même dans sa langue natale. Ainsi, au milieu de la *Psyché* de Molière, surgit la plainte désespérée *Piangete al pianto mio*. De même les apothicaires poursuivent Pourceaugnac en lui chantant *Piglialo sù, signor Monsu*... Cette défiance à l'égard de la musique française s'atténue avec

le temps. La scène du *donneur de livres* dans le *Bourgeois gentilhomme* et celle des avocats dans *Pourceaugnac* sont là pour montrer avec quelle rapidité Lully sut créer un style comique adéquat à l'esprit des vers de Molière. Il fut beaucoup plus long à réaliser un récitatif dramatique. Il faudra encore attendre longtemps avant de trouver un équivalent français au superbe cri de douleur d'Armide délaissée « Ahi Rinaldo » (*Amours déguisés*, 1662).

Il nous est aujourd'hui assez difficile de discerner un récit, un air, un dialogue ou une chanson de la jeunesse de Lully d'une composition semblable d'un de ses contemporains. La similitude du procédé d'écriture fait qu'à nos yeux tous les musiciens d'une même époque se ressemblent. Pourtant au XVIIe siècle on ne s'y trompait pas et Lully jouissait d'une popularité que ne partageait pas ses rivaux. D'abord Baptiste rompait avec la préciosisé sous toutes ses formes. A la différence d'un Lambert, d'un Boesset fils ou d'un Le Camus, il ne faisait pas suivre ses airs de ces « couplets en diminution » où la ligne mélodique disparaissait sous les broderies et les ornement multipliés. Ses rythmes étaient plus francs, sa mélodie plus ferme, mieux dessinée.

Certains récits de ballet, parmi les plus anciens que nous ayons de lui, accusent déjà ces qualités; par exemple celui que débite une revendeuse d'habits :

> Je ne viens point en qualité
> De Nymphe ou de divinité...

d'une tournure si spirituelle, ou encore l'émouvante prière d'Orphée sur un rythme de sarabande :

Dieux des enfers, hélas voyez mes peines !

Avec le temps le style s'assouplit, le récitatif devient plus expressif, mieux rythmé. En même temps, un changement caractéristique se produit dans l'agencement des parties. Les entrées fuguées, les imitations, tout ce qui constitue la rhétorique traditionnelle disparaît. Lully réalise la basse en harmonies verticales. Il obtient ainsi de grands effets de masse, à la manière de Carissimi.

C'est dans la musique d'église qu'on peut le mieux suivre cette évolution. Le *Miserere* est certainement antérieur à 1664 ; c'est une œuvre superbe, digne en tout point de l'admiration que le Roi et toute la Cour lui témoignaient. C'est en l'entendant que Mme de Sévigné s'écriait : « Je ne crois pas qu'il y ait d'autre musique dans les cieux. » En fait, jamais le Florentin n'exprima avec plus de puissance les angoisses du pécheur et la terreur du châtiment. En l'entendant, on songe que Lully mourant se fit traîner sur la cendre la corde au cou. Ce n'est pas seulement le sentiment mystique qui mérite d'attirer notre attention, mais la technique même de l'œuvre. Le style en est continuellement intrigué, fugué. On sent un art consommé dans l'agencement des parties et l'on comprend pourquoi les admirateurs de Lully aux temps de sa jeunesse louaient surtout sa « science harmonique ». Avec le *Plaude, lœtare, Gallia*,

composé pour le baptême du Dauphin (1668). Lully inaugure un nouveau style : les dissonances hardies, les modulations imprévues qui abondent dans le *Miserere*, deviennent très rares. La forme est fort peu polyphonique, c'est à peine si de temps à autre, l'orchestre ou les voix roulent quelque fugue en vue d'un effet descriptif. Les œuvres de l'âge mur, *Te Deum*, *De Profundis*, etc , sont caractérisées par des effets de masses vocales échafaudées verticalement. Les grandes lignes nues de l'édifice sonore évoquent les façades des monuments du temps. Un air de grandeur et de majesté anime ces œuvres, froides malgré tout.

Ce style harmonique que nous accusons aujourd'hui, de monotonie et auquel nous préférons l'agencement industrieux des combinaisons contrapontiques, était pourtant un progrès. Il mettait fin à l'insupportable bavardage des compositeurs sujets à la fugue chronique et à leur malencontreuse habitude de parler sans cesse pour ne rien dire. Il permettait à la pensée musicale de se libérer des formes traditionnelles, de s'exprimer plus naturellement. Il substituait au langage convenu de la rhétorique sonore, un langage plus simple, plus touchant, plus humain. Une telle révolution ne fut certes pas le fait d'un homme, mais Lully y contribua pour une part considérable, l'admiration dont il était l'objet engageant les autres musiciens à suivre ses exemples et à imiter ses procédés.

Lully joua aussi un rôle capital dans l'évolution du ballet et l'avènement de l'opéra. Lorsqu'il arriva à la

Cour, le ballet était l'œuvre collective de tous les compositeurs de la chambre. Lully ne tarda pas à l'accaparer pour lui seul. Tout en laissant Lambert, Mollier, Boesset fils y glisser quelques airs, il se réserva le soin d'écrire l'ensemble de la partition. Il put ainsi modifier selon ses vues ce genre séculaire. Ce n'était pas alors, comme on pourrait l'imaginer, une suite de danses reliées par une vague intrigue, mais ce que l'abbé De Pures appelle une « représentation muette », autrement dit, une succession de scènes mimées. Un sujet commun, emprunté à la fable ou à la fantaisie, reliait les diverses entrées qui se succédaient sans se conformer aux règles d'unité de temps et de lieux. Le *Ballet de la Nuit* montrait tout ce qui se passe après le coucher du soleil : on assistait à un combat de voleurs et de soldats et aux Amours de Diane et d'Endymion. Ainsi la légende et la réalité se côtoyaient. Les différentes parties du ballet comprenaient chacune plusieurs tableaux ou « entrées », chaque partie était précédée d'un « récit », petit discours musical, sérieux ou comique, qui roulait sur les vertus du Monarque ou le sujet représenté. Après quoi, les danseurs s'efforçaient de traduire par leurs attitudes les sentiments qu'ils ne pouvaient exprimer par la parole. C'étaient parfois de véritables comédies ou tragédies muettes. Il y avait aussi des cortèges, des défilés, des cérémonies religieuses à l'antique. Il s'ensuivait que la musique prenait assez souvent un caractère descriptif. On sent dans certaines entrées de Maures ou de Bohémiens, un désir





COSTUMES DE NYMPHE ET D'INDIEN DANS *Le Triomphe de l'Amour* (1681)
(D'après les estampes de Bérin.)

d'exotisme musical. Tel accompagnement de scène magique serait inintelligible si l'on ne suppléait par la pensée à l'absence de la mimique du figurant. Mais, le plus souvent, les entrées s'exécutaient sur un même rythme impérieux et saccadé qui convenait, semble-t-il, à toutes les situations. A l'occasion, des dialogues et des chœurs se mêlaient à l'action.

Lully incorpora au ballet des scènes entières de musique récitative. Il développa l'importance des symphonies au détriment de la pantomime. Bientôt le ballet ressembla singulièrement à ces opéras que Mazarin faisait représenter. On y chantait un peu moins, mais somme toute, l'intrigue n'était pas plus incohérente et les décors étaient l'œuvre du même machiniste, l'illustre Torelli. Le goût français avait dès le premier jour entremêlé de nombreuses entrées les opéras italiens. Aussi l'habitude de voir associés le chant et la danse, fit-elle trouver naturelle l'innovation de Lully. On peut dès *Alcidiane* prévoir l'avènement de l'opéra.

Il fallut pourtant passer par les *comédies-ballets* et les *pastorales* avant d'y arriver. Molière, voulant égayer une pièce un peu hâtivement construite, eut l'idée d'y mêler des entrées de ballet : des joueurs de boule vinrent troubler Eraste dans ses rêveries. Lully en voyant les *Fâcheux*, comprit le parti qu'un musicien pouvait tirer de ce genre nouveau. Il métamorphosa le *Mariage forcé* en y ajoutant un charmant petit prologue et en composant l'amusante scène où un magicien se moque de Sganarelle. La *Princesse d'Elide* se rapproche

plus du type des tragédies à machines représentées alors sur le théâtre du Marais. Le *Sicilien* est peut-être le chef-d'œuvre du genre. La musique, suivant la jolie expression de M. Romain Rolland, y vient jeter « le scintillement et la griserie d'une nuit italienne, d'une mascarade d'amour ». Il n'y a point dans ces œuvres ce décrochement si pénible entre le parlé et le chanté qui blesse dans nos opéras-comiques. Autant que possible, la musique est liée à l'action dans la mesure où elle se mêle réellement à la vie. Dans le *Bourgeois gentilhomme* les occasions de musique sont vraisemblables : leçons de danse, sérénades, concerts, repas aux violons. La bouffonnerie *turquesque* prépare le dénouement de la pièce qui s'achève « dans le rire colossal de Pantagruel ». Plus tard, Lully se surveillera. Il ne rira plus ainsi « à ventre déboutonné. »

Il faut lire les deux partitions qu'il écrivit pour *M. de Pourceaugnac* et le *Bourgeois gentilhomme*, si on veut se faire une idée de la joie prodigieuse, de la force de vie qui bouillonnaient en lui. La drôlerie y atteint au sublime. Seul, Rossini retrouvera plus tard cette formidable *vis comica*. Parfois la bouffonnerie fait place à un comique plus fin. Ainsi, dans la scène du *Donneur de livres*, où toute une foule bavarde, s'interpelle, se plaint, Lully traduit musicalement avec une intelligence et une finesse étonnantes le texte de Molière. Les effets sont soulignés sans exagération. Dans ces œuvres, Lully se montre digne de son génial collaborateur.

C'est encore Molière qui lui fournit l'occasion de

composer des *Pastorales en musique*. Le musicien La Guerre avait le premier eu l'idée, en 1657, d'enchaîner des airs et des duos de bergers amoureux. C'était bien peu de chose que *le Triomphe de l'Amour*, mais c'était un premier pas vers le drame lyrique. En 1659 la *Pastorale d'Issy*, de Perrin et Cambert, marquait un très léger progrès, mais il n'y avait toujours aucune intrigue sensée. Lully n'aborda ce genre qu'en 1667, mais du premier coup, il créa une œuvre vraiment complète. La *Pastorale comique* est la première *comédie en musique* qui se tienne debout. Le style en est alerte et la scène de Florestan et des démons, amusante à souhait. Dès lors, Lully se passionne pour ces essais. Il écrit les bergeries de *Georges Dandin*, la *Grotte de Versailles* et la *Pastorale des Amants magnifiques*. Cette dernière est un bijou. Le sommeil de *Caliste* semble l'annonce de ces exquis tableaux champêtres que Lully prodiguera dans ses opéras. Mais au fond, le style de ces œuvres est très différent de celui de la tragédie en musique et certains grands ensembles qu'il écrivait vers le même temps en sont beaucoup plus près.

Le final de *Georges Dandin* est déjà une scène d'opéra français. Félibien vante justement « cette conduite admirable dans toutes les parties où, depuis les premiers récits, l'on a vu toujours que la musique s'est augmentée » pour finir « par un concert de plus de cent personnes ». La cérémonie des *Jeux Pithiens*, où les chœurs alternent avec les invocations de la grande prêtresse, est l'ébauche des gran-

dioses cérémonies religieuses de *Cadmus* et de *Thésée*.

Psyché marque l'avènement tout proche de l'opéra avec son prologue développé à la louange du Roi, ses intermèdes musicaux étroitement liés à l'action. Que l'on mette en chant les vers récités, et l'on aura une tragédie lyrique. Mais c'était là que résidait la difficulté. Les librettistes l'avaient jusqu'alors tournée en enchaînant de leur mieux des chansons, des dialogues amoureux et des chœurs. *Pomone* ne contient pas une seule page de récitatif proprement dit. Ce n'était pas compliqué de faire chanter des vers comme ceux-ci :

> Ah ! n'est-ce pas assez qu'on aime et qu'on soupire
> Pendant le cours de la jeune saison....

Tous les musiciens français composaient des airs semblables. Mais ce qu'on n'avait jamais entendu, c'étaient des tirades de ce genre déclamées musicalement :

> Quoi Cadmus, fils d'un roi qui tient sous sa puissance
> Les bords féconds du Nil et les climats brûlés,
> Cadmus, après deux ans loin de Tir écoulés,
> Etranger chez les Grecs, n'a point d'impatience
> De revoir un pays dont il est l'espérance ?

En forgeant le récitatif, Lully crée de ce fait le drame musical. Désormais, il devient possible d'écrire un livret où les événements se succèdent avec logique, où le caractère des personnages se manifeste avec délicatesse. L'opéra n'est plus une suite d'airs chantés par des bergers dans de magnifiques décors, il revendique ce qui jusque-là était le domaine de la tragédie :

la peinture des passions qui agitent l'âme humaine. *Cadmus* n'est pas la première pièce mise en musique, mais c'est la première tragédie lyrique. C'est d'elle que découlent les opéras représentés pendant plus d'un siècle. Même après Gluck, le drame musical subsistera dans ses grandes lignes tel que Lully l'aura conçu dès 1673.

C'est sur le récitatif que repose tout l'opéra lullyste, les airs ne surgissent qu'incidemment dans les moments d'exaltation, de douleur ou de joie. Ils se fondent d'ailleurs dans le récitatif et ne s'en distinguent que par leur forme plus accusée, plus proprement musicale. C'est la conception de la pastorale florentine des premières années du XVII[e] siècle, abandonnée rapidement en Italie par les successeurs de Monteverde[1].

Lully, hanté par la tragédie classique, se conforme à un idéal très littéraire. Il sacrifie la musique au texte. Avant tout, le chant sera une déclamation notée qui habillera le vers sans le déformer. Il fera mieux sentir la force expressive des mots. Quant à l'orchestre, il jouera un rôle décoratif : il peindra, par exemple, le gazouillis des oiseaux et le murmure du ruisseau quand la scène sera située dans un lieu champêtre, il accompagnera de marches triomphales les défilés guerriers et exprimera par de lugubres accents les plaintes des

[1] Vers 1650, dans les opéras qui se jouent par delà les monts, l'action, loin d'être le principal, n'est plus qu'un prétexte à une multitude de tableaux qui se relient tant bien que mal les uns avec les autres.

esprits infernaux. C'est donc à lui que sera dévolu le rôle purement musical, puisque le récitatif, assujetti aux exigences rythmiques du vers, devra abdiquer toute vie indépendante. Pour rompre l'uniformité de cette perpétuelle diction, il y aura des fêtes dont le prétexte naîtra au cours de la pièce : danses et chansons pourront alors se donner carrière sans choquer la vraisemblance. La tragédie sera d'ailleurs précédée d'un prologue dont l'objet sera de célébrer les vertus et les conquêtes du monarque par des récits et des chœurs. Là encore pourra se déployer ce qui reste du ballet de Cour et de la pastorale en musique. Quant à l'intrigue de la pièce, elle sera amoureuse et surnaturelle Les machines les plus surprenantes prêteront à l'action le secours du merveilleux et tiendront les esprits dans un perpétuel enchantement. Tel est l'idéal que Lully va s'efforcer de réaliser.

Avant tout, il faut que le récitatif, tout en se conformant au rythme du vers, présente une forme musicale assez accusée pour ne pas ennuyer par sa monotonie. Dans *Cadmus*, les airs sont charmants, le récitatif est fastidieux. La diction rigoureusement syllabique observe la césure avec une implacable sévérité. Une scène fait exception dans l'opéra; c'est d'ailleurs une des plus belles pages que Lully ait jamais écrite : les *Adieux de Cadmus à Hermione*. La musique se précipite ou s'attarde et cherche plus à rendre les nuances du texte qu'à se conformer aux indications métriques. L'orchestre qui dans le prologue décrit avec une rare puissance la révolte et l'agonie du serpent Pithon, ne joue



BUSTE DE LULLY, PAR COYSEVOX
(Église Notre-Dame-des-Victoires.)

qu'un faible rôle dans le reste de la partition. A l'exception de la scène du sacrifice à Mars, coupée de symphonies triomphales, on n'y trouve que d'agréables airs de danse sans grande originalité.

Lully s'efforce dans *Alceste* et dans *Thésée* de donner plus d'importance à la partie instrumentale. *Thésée* est tout rempli de scènes guerrières d'une allure juvénile et victorieuse qui durent plaire à Louis XIV. Le récitatif reste imparfait, les airs se soudent assez mal. Et puis devant les plaintes des pédants, Lully renonce aux rôles burlesques. C'étaient justement ceux qui étaient le mieux venus dans *Cadmus* et dans *Alceste*.

Atys marque un progrès considérable. Le récit se musicalise, il prend une valeur propre sans cesser d'obéir aux principes de la déclamation dramatique. Lully arrive à dégager la mélodie latente dans le vers. C'est alors l'idéale fusion entre la musique et la poésie que poursuivaient si ardemment les auteurs de la Renaissance. Rien de plus parfait qu'un air comme celui de Sangaride : *Atys est trop heureux*, ou comme celui de Cybèle : *Espoir si cher et si doux*. L'accent est juste, la forme admirable de plasticité. Lully n'atteint pas toujours à cette beauté et à cette puissance d'expression. Il n'est pas encore maître de ses effets. Après avoir écrit le premier acte qui est en tous points un chef-d'œuvre, il manque la scène finale où Atys halluciné tue Sangaride sans la reconnaître. Au reste, cette œuvre d'inspiration toute racinienne, dégage un charme

un peu morbide. Il y avait là un danger : la musique risquait de se figer dans une noblesse de convention. Lully le comprit sans doute, car dans les opéras suivants, il chercha à réaliser un idéal moins formel.

On est frappé dans *Isis* de l'importance écrasante des symphonies. Il y en a d'exquises comme la plainte de Pan, ce murmure qui s'élève des roseaux et que Lecerf de la Viéville compare aux gémissements du vent dans une maison, l'hiver. Il y en a de comiques comme celle qui accompagne les plaintes des *hyperboréens* grelottant sous les frimas. Il y en a de grandioses comme celle que scande le battement des marteaux cyclopéens et dont le rythme forcené semble annoncer la forge de Siegfried. Visiblement Lully cherche une forme nouvelle. Il veut donner plus d'ampleur à l'orchestre sans étouffer le chant. Il résoud le problème avec *Bellérophon*.

C'est une œuvre admirablement équilibrée : pas d'épisodes étrangers à l'intrigue comme dans *Isis* ; très peu d'airs proprement dits, mais un récitatif de forme très mélodique. De longues symphonies faisant corps avec le drame[1].

La formule était trouvée, Lully va s'y tenir avec *Proserpine* et les opéras suivants. Nous n'aurons à noter qu'une innovation d'ailleurs capitale : l'emploi du réci-

[1] Les cérémonies magiques du deuxième acte sont particulièrement saisissantes. L'orchestre se déchaîne tout entier pendant que la voix évoque les puissances infernales. Il faut aussi noter la place considérable que tiennent les chœurs dans cette partition. Dans l'acte III tout un peuple participe à l'action.

tatif accompagné et son importance croissante. La symphonie cesse de former un tableau isolé du reste de la pièce, elle constitue le fond du décor sur lequel se détache la voix humaine. Un des plus beaux exemples qu'on puisse citer est le merveilleux nocturne du *Triomphe de l'Amour*. Un murmure vaporeux et imprécis de violons en sourdine sur lequel vient se poser un chant d'une douce sérénité. *Persée* et *Phaéton* offrent de beaux récits accompagnés. L'orchestre dégage sa personnalité, il coupe de traits haletants le duo des Gorgones poursuivant Persée et décrit la lutte entre Protée et Triton qui veut lui arracher le secret de l'avenir.

Amadis ouvre la série des grands chefs-d'œuvre que Lully va donner maintenant chaque année jusqu'à sa mort. C'est un des opéras où le Florentin a mis le plus de musique. Il a oublié les scrupules littéraires qui le retenaient et s'est abandonné à la joie de créer de souples mélodies aux lignes expressives sans s'embarrasser de la césure et de la rime. Les airs succèdent aux airs : *Bois épais redouble ton ombre. — Oriane m'aimait. — Juste dépit brise ma chaîne.* Quel enchantement que ce premier acte tout empreint de suave mélancolie !

Avec *Roland* Lully revient au système de la déclamation lyrique continue. Les airs sont rares dans la partition et se détachent à peine du récitatif. Les symphonies sont extrêmement développées. Celle qui accompagne le sommeil du héros coule longuement en sourdine comme un fleuve parmi le bruissement des rives frôlées.

Lully semble s'être fort bien rendu compte de la né-

cessité où il se trouvait d'introduire la passion dans l'opéra, sous peine de le voir mourir de langueur. Encouragé par le succès des *Fureurs de Roland*, il aborde résolument dans *Armide* les situations les plus tragiques. Avec une souplesse étonnante il traduit musicalement les doutes, les désirs et les désespoirs de la magicienne amoureuse. Les scènes pastorales sont charmantes. Le sommeil de Renaud semble *tissé de silence*. L'esprit plane dans un monde irréel et voluptueux. C'est de l'impressionisme avant la lettre, comme ces toiles du Lorrain dont l'atmosphère lumineuse fascinait Turner.

L'opéra commençait à souffrir de la pauvreté des situations. Il y avait inévitablement un amant heureux qui se croyait malheureux et un amant malheureux qui se croyait heureux. Lully avait cherché à sortir de ces intrigues fastidieuses. *Phaéton* avait été l'occasion d'un portrait d'ambitieux assez intéressant. Il avait dans *Armide* réussi à dramatiser l'action. Ce n'était que pallier le mal. Il eût fallu répudier ce genre factice dont Rousseau devait cent ans plus tard faire le procès. Mais c'était renoncer à ces fresques musicales si charmantes dont le merveilleux était le prétexte... Lully eut recours à un autre moyen. Il tenta de ressusciter le ballet de Cour. *Le Triomphe de l'Amour*, *le Temple de la Paix* furent pour lui des prétextes à débauches musicales. Le public ne le suivit pas; il tenait au récitatif et lui-même en sentait bien la puissance; c'est alors que tout

en rêvant à une tragédie tirée de l'*Iliade* et tout animée de sentiments héroïques, il écrivit l'exquise pastorale d'*Acis et Galathée*. C'est un retour au comique délaissé après l'insuccès d'*Alceste*. On n'y trouve plus les rôles bouffons de la nourrice amoureuse et du valet poltron empruntés aux opéras italiens du temps, mais un esprit très fin et vraiment français. En face de Polyphème, géant grossier et ridicule, Lully esquisse les deux charmantes silhouettes du pasteur Acis et de la nymphe Galathée. Tout le long de la partition ce ne sont que fêtes rustiques, danses et concerts champêtres interrompus par l'arrivée intempestive du cyclope. Ce sont alors des marches burlesques coupées par les traits railleurs des petites flûtes au son desquelles s'avance pesamment Polyphème et sa suite.

Musicalement, c'est l'œuvre la plus riche qu'ait écrite Lully. Il semble qu'à la veille de mourir, il ait voulu donner cours à tout ce qui restait en lui de sève et d'imagination. On ne saurait relever dans cet opéra une redite, une faiblesse, une trace de la maladie qui minait l'homme. Au contraire, on sent une force joyeuse et sereine qui s'épanche librement. Lully ne connut pas, comme Rameau, l'amertume de la vieillesse qui tarit les sources du génie ; il ne sentit pas ses facultés baisser et ne se survécut pas à lui-même : il tomba en pleine gloire, roulant dans son esprit de vastes projets d'avenir.

Lorsqu'on parcourt l'œuvre immense que Lully nous a laissée, ses ballets, ses motets, ses opéras, on a l'impres-

sion d'une évolution continue, d'une marche ascensionnelle sans un arrêt ni une défaillance.

Son génie fut infiniment varié. Nous avons eu trop souvent l'occasion de signaler son sens prodigieux de la bouffonnerie pour y revenir. Il créa dans ce genre des œuvres qui sont les équivalents musicaux des plus plaisantes inventions d'un Rabelais ou d'un Molière. Pour avoir renoncé au burlesque il n'en traça pas moins d'amusants petits tableaux dans ses opéras. Le radotage des vieillards athéniens dans *Thésée*, les trembleurs d'*Isis*, enfin le rôle de Polyphème attestent sa verve. Avant tout, il est prodigieusement intelligent. C'est ce qui frappe tout de suite quand on parcourt ses récitatifs. L'esprit se montre surtout, comme l'observait déjà La Viéville, « dans de petits traits, dans de certaines réponses qu'il fait faire à ses chanteurs, avec le même air de finesse que le ferait une femme du monde très spirituelle ». On peut même dire que Lully était trop intellectuel pour être passionné.

Au fond son tempérament n'est pas dramatique. En général, lorsqu'il traite une situation tragique, il est inférieur à lui-même. L'accent manque de sincérité, les intonations sont outrées. Comme l'a démontré M. Romain Rolland, cela tient à ce que fasciné par la tragédie classique, il prend pour modèle la déclamation emphatique de la Champmeslé et des acteurs formés par Racine. En revanche, il triomphe dans l'expression des sentiments modérés. L'amour n'est pas à ses yeux une passion furieuse, mais ce qu'on appelait alors « un mal déli-



SCÈNE D'*Armide* (ACTE V, SC. 4)
(D'après l'estampe de Bérin.)



SCÈNE DE *Thésée* (ACTE III, SC. 4)
(D'après le fron.ispice de Scotin.)

cieux » qui porte à la rêverie, aux promenades solitaires à travers bois, à une douce langueur. La critique de Boileau avait sa vérité.

> Les Héros chez Quinault parlent bien autrement
> Et jusqu'à « Je vous hais » tout s'y dit tendrement.

On souhaiterait parfois un de ces beaux cris de douleur animale qui éclatent dans les opéras de Cesti ou de Cavalli. A la longue on s'habitue pourtant à cet art tout de nuances comme celui de Watteau. On en goûte le charme poétique, la grâce infinie. Et puis le chant n'est pas tout dans l'opéra : il y a l'atmosphère sonore que crée l'orchestre autour des personnages. Quelles merveilles que ces *symphonies* animées des sentiments les plus divers, héroïques ou pastorales! Ce ne sont pas à proprement parler des descriptions, mais des suggestions d'états d'âme[1].

Lully a le sentiment de la nature, non pas des sublimes horreurs chères aux romantiques, des montagnes, des rochers; pour lui une solitude est par définition « affreuse ». Mais il aime les jardins, les eaux dormantes, les charmilles. Il est le peintre des fêtes galantes, des rendez-vous sous les ombrages des grands parcs, aux bords des étangs. Il a rendu en des pages charmantes

[1] Rien de pareil dans les opéras d'Italie. Comparez un *sommeil* chez Cavalli à une scène semblable chez Lully; quelle différence! chez le Vénitien, le dessin mélodique vaut par lui-même indépendamment de la situation à laquelle il se trouve associé. Les symphonies de Lully au contraire perdent toute signification dès qu'on les isole de leur cadre, elles n'ont de raison d'être que par les actes qu'elles commentent.

le cours tranquille des heures nocturnes, l'apaisante sérénité des paysages champêtres[1].

Il est surprenant de rencontrer ces sentiments chez le Florentin. Quand on se rappelle sa vie fiévreuse, ses luttes de tous les jours, ses débauches, ses spéculations, on a peine à croire qu'un tel homme ait pû avoir une sensibilité si poétique. Au fond nous le connaissons fort mal. Aucun de ses amis ne nous a fait de confidences sur ses habitudes. Aussi rien n'est plus déconcertant que le contraste entre la vie telle qu'on nous la raconte et l'œuvre de ce grand génie. C'est au moment de mourir qu'il écrit *Acis et Galathée*, ce chef-d'œuvre de gaieté et de jeunesse et c'est à trente ans qu'il compose le *Miserere*, ce motet d'une angoisse si désespérée. Car cet homme d'argent et de plaisir est mystique à ses heures. Le *Miserere* et le *O Lacrymæ* sont là pour témoigner de la ferveur et de l'exaltation toute italienne de sa foi[2].

Avant tout, on est frappé en parcourant ses opéras, de leur parfaite cohésion. L'œuvre est coulée d'un seul jet. Les intermèdes naissent de l'action et n'en rompent pas la continuité. La pantomime dramatique concourt à l'homogénéité de l'ensemble. Ce ne sont pas véritablement des danses que ces entrées de corybantes heur-

[1] Il subit aussi l'attrait du merveilleux. La musique qui accompagne les cérémonies magiques, les invocations, les apparitions a quelque chose de vraiment mystérieux.

[2] Lully n'aimait pas qu'il s'établît de confusion entre sa musique d'église et sa musique profane. Un jour qu'il entendait chanter à la messe un cantique *parodié* sur un air d'opéra : « Seigneur, s'écria-t-il spirituellement, je vous demande pardon, je ne l'avais pas fait pour vous. »

tant des cymbales ou ces défilés guerriers. Combien la tragédie en musique est loin de ces opéras d'Italie où les épisodes se succèdent sans aucun lien logique, où les airs bouffes et les airs dramatiques alternent sans rime ni raison !

En créant le drame lyrique, Lully a tout tiré de son propre cerveau. La part d'invention de Quinault est très faible ; il ne fit que mettre en pratique les idées du Florentin. Après qu'un sujet avait été agréé par Louis XIV, Lully arrêtait le plan de la tragédie. Quinault se mettait à l'œuvre en se conformant rigoureusement aux indications du musicien. Lully ne se bornait pas à rejeter les vers peu aptes à être chantés, il se mêlait de la psychologie des personnages. Le fait était connu. Saint-Evremond, partisan de la soumission du compositeur à la volonté du poète, en exempte le seul Baptiste « pour connaître mieux les passions et aller plus avant dans le cœur de l'homme que les Anciens[1] ». Certes il fut heureux pour Lully d'avoir pour collaborateur un véritable poète. Mais à la rigueur il eût pu s'en passer. Dans l'ensemble, les livrets qu'il sut tirer d'auteurs médiocres, tels que Campistron ou Thomas Corneille, ne sont pas sensiblement inférieurs — à la qualité des vers près — à ceux que lui avait fournis Quinault.

Comme Gluck, Lully ne doit donc pas être jugé en

[1] Lully, dit La Viéville, « avait le soin et le talent de mener le poète par la main ». Il établissait lui-même « un canevas de vers » pour les divertissements et les chansons dansées et Quinault ajustait ensuite sa poésie sur ce modèle.

pur musicien, mais aussi en dramaturge. Il faut voir l'œuvre en bloc et non en critiquer les petits détails. L'opéra de Lully est comparable à ces frontons de temples grecs primitifs, qui, à leur place, très haut vers le ciel, semblent la perfection même, mais qui, si l'on en étudie de près les particularités, se révèlent assez grossièrement façonnés. Il est nécessaire aussi pour apprécier avec justice une musique trois fois séculaire de n'être pas dépourvu de tout sens historique, comme il arrive aux gens qui reprochent à Lully de ne pas pratiquer les hardiesses harmoniques de Rameau et d'utiliser un orchestre moins varié que celui de Gluck. Il y a assez de défauts dans l'œuvre sans en chercher d'imaginaires. D'abord et surtout la monotonie du *récitatif* au cours de certaines scènes. Les contemporains habitués à la déclamation chantante des comédiens ne s'en apercevaient pas : ils louaient Lully de rester indéfiniment dans le même ton. En somme, ils admiraient ce qui était une négligence ; car dès *Cadmus*, quand Lully veut s'en donner la peine, il écrit des récits expressifs. Ceux du premier acte d'*Atys*, ceux de *Bellérophon* et d'*Isis* sont admirables. Rien de plus émouvant que la déclamation de Lully quand elle est réussie. Malheureusement il arrive parfois qu'une scène n'intéresse pas le musicien : c'est alors un enchaînement sans fin de cadences parfaites, absolument dépourvues de vie et d'accent.

Lully soigne particulièrement ses airs. Ils se composent presque toujours d'une phrase mélodique qui

revient deux ou plusieurs fois en enfermant un fragment de récitatif. Ainsi l'air fameux d'*Atys* :

Espoir si cher et si doux
Ah ! pourquoi me trompez-vous ?
Des suprêmes grandeurs vous m'avez fait descendre,
Tous les cœurs m'adoraient......
. . . .
Espoir si cher et si doux
Ah ! pourquoi me trompez-vous ?

C'est le procédé de la répétition textuelle. La rythmique des airs est très libre. On passe à tout moment d'une mesure à trois temps à une mesure à deux ou à quatre temps. Souvent, dans une même portée, il y a plusieurs changements de ce genre.

Dans les duos et les trios de ses opéras, Lully dégage le chant et réduit les autres parties à un rôle d'accompagnement. Il écrit de même ses chœurs et fait rarement appel aux artifices de la fugue auxquels il préfère visiblement les successions d'harmonies verticales.

Quand on compare ces compositions aux splendeurs mélodiques et harmoniques prodiguées vers le même temps par un Cesti ou un Stradella, on est frappé de la pauvreté de la technique lullyste. Pourtant ces airs atteignent souvent à une beauté vraiment sereine. L'intensité du sentiment élégiaque, la suave mélancolie dont ils sont empreints fait songer à l'impression de « majestueuse tristesse » que Racine voulait communiquer aux auditeurs de *Bérénice*. C'est un art tout racinien que celui de Lully. Il en a la pureté attique, la subtilité et la délicatesse.

Il ne faut pas chercher dans les opéras des raffinements harmoniques. Le musicien les tenait en médiocre estime. Il ne les employait qu'en vue d'effets particuliers dans les cérémonies magiques ou les tendres plaintes. En dehors de ces occasions, son contrepoint est rudimentaire. De temps à autre une septième ou une neuvième vient relever la fadeur des accords consonnants. Pourtant les contemporains admiraient son habileté à placer les dissonances et même lui reprochaient de ne pas toujours les *sauver* fort exactement.

A la différence des compositeurs italiens du même temps qui ne se préoccupaient pas de varier leurs effets d'orchestre, Lully tira fort adroitement parti du petit nombre de timbres dont il disposait. Ignorant l'art de fondre les sonorités de plusieurs instruments différents, il chercha à les faire valoir les unes par les autres. Les duos de flûtes ou les trios de hautbois et de bassons alternèrent avec les airs de violons. De temps en temps, un vigoureux ensemble unissait les bois, les cuivres et les cordes. Ces *tutti*, où les hautbois entraient pour un tiers environ, devaient sonner étrangement.

Bien qu'il n'y eût pas de règles fixes, chaque famille d'instruments avait un emploi particulier. Les flûtes convenaient aux effets nocturnes et élégiaques, aux tendres plaintes et aux ritournelles annonçant l'arrivée des dieux amoureux. Le hautbois accompagnait les chants et les danses rustiques. Les trompettes exécutaient les *bruits de guerre* et les marches triomphales. Enfin, les violons faisaient entendre les douces symphonies qui



I. Bapt. Lully Surintendant de la Musique du Roy

Ses Ouvrages Brillants de charmes inoüis
L'ont fait prendre icy bas pour Dieu de l'harmonie;
Quelle gloire! il la doit a son rare genie,
Mais pouvoit il moins faire? il chantoit pour LOÜIS.

LULLY, PAR BONNART

berçaient le sommeil des héros et les traits rapides des *tempêtes* et des *songes funestes*[1].

Les instruments d'harmonie, un clavecin et deux théorbes, étaient renforcés de quelques basses d'instruments à archet pour accompagner le récitatif. Le son était assez nourri pour que l'oreille ne fût pas choquée lorsque tout l'orchestre reprenait. Exceptionnellement, Lully employait des guitares[2], des tambours de basque, des timbres, des castagnettes.

A la cour, Lully eut parfois à diriger des ensembles de 150 musiciens. Au Palais-Royal, vu l'exiguïté de la salle, il avait un orchestre fort réduit, sans doute une quarantaine d'exécutants. Ils suffisaient à produire des effets d'une rare puissance : « *Ses concerts d'instruments ont le bruit du tonnerre* », dit La Fontaine, et Muffat ne tarit pas en éloges sur le jeu de la troupe de l'Opéra. A l'en croire, elle unissait la précision du rythme à la vigueur et à la netteté de l'attaque. C'était le fruit des efforts de Lully que cette discipline : elle nous découvre un nouvel aspect de son génie.

L'œuvre pratique de Lully ne lui coûta pas moins de peines et ne lui valut pas moins de louanges que sa

[1] Lully prend grand soin d'indiquer les nuances ; il faudra jouer tel passage « tout doucement », « sans presque toucher les cordes ». Il faudra prendre garde de n'ôter les sourdines avant « qu'on ne le voie marqué ».

[2] En général, il usait peu des instruments anciens, il s'efforçait de remplacer les flûtes à bec par les flûtes traversières, les instruments de la famille des violes par ceux qui dérivaient du violon, l s musettes par les hautbois, etc. Il n'utilisait les basses de flûtes que rarement et seulement lorsqu'il disposait de la bande de la Grande Ecurie.

musique. Il sut réunir et former une troupe qui fit l'admiration de l'Europe. Secondé par de bons musiciens tels que Lallouette, Colasse, Marais, il dirigeait les répétitions et prodiguait ses conseils aux acteurs, leur montrant à entrer en scène, à se tenir, à marcher. Tous les chanteurs qui furent à son école, Beaumavielle, du Ménil, Clédière, La Saint-Christophe et surtout la Le Rochois furent d'excellents tragédiens. Il leur enseignait surtout à bien dire le récitatif, d'une manière vive et naturelle, sans traîner.

Il se mêlait aussi du ballet. Il réformait les entrées imaginées par Beauchamp, il inventait *des pas d'expression* et, « quand il en était besoin, il se mettait à danser devant ses danseurs pour leur faire comprendre plutôt ses idées ». Instrumentistes, danseurs, acteurs se montraient soumis et disciplinés. « Il les avait mis tous sur le pié de recevoir sans contestation le personnage qu'il leur distribuait », assure La Viéville. « Je vous réponds, ajoute t-il, que, sous l'empire de Lully, les chanteuses n'auraient pas été enrhumées six mois de l'année et les chanteurs yvres quatre jours par semaine. » Dès que Lully fut mort, cet ordre admirable fit place à l'anarchie la plus complète. Dix ans plus tard, ce n'est qu'un cri pour déplorer la faiblesse des exécutants. Les chanteurs hurlent, l'orchestre ne joue pas en mesure...

> Quelle pitié que l'Opéra
> Depuis qu'on a perdu Baptiste.

chante-t-on à la sortie du théâtre.

Si l'œuvre pratique du surintendant ne lui survécut

pas, il n'en fut pas de même de ses opéras. Pendant plus d'un siècle, ils tinrent l'affiche, et ni les œuvres de Campra, ni celles de Rameau ne purent les faire oublier. Il fallut la réforme gluckiste pour battre en brèche le prestige du Florentin; encore la nouvelle *Armide* ne fit-elle pas oublier l'ancienne et ne put-elle lui arracher tous ses adorateurs.

En France, l'admiration de Lully fut érigée en une sorte de dogme musical. Ce génie qui, toute sa vie, avait cherché pour son art des voies nouvelles, allait en arrêter les progrès. On estima qu'il avait atteint la perfection : il ne fallait pas chercher d'autre route que celle qu'il avait suivie. L'imitation de Lully fut préconisée, au même titre que celle de Raphaël pour les peintres ou celle des Anciens pour les littérateurs. Jusqu'à Gluck, l'architecture de la tragédie lyrique demeura telle qu'il l'avait conçue. Les murs restèrent debout, seul l'ameublement fut un peu rajeuni. On enrichit le style de dissonances et de modulations, on le para de broderies. Mais on s'en tint à ces réformes d'ordre intérieur. Ni Campra, ni Destouches, ni Rameau ne cherchèrent à jeter bas l'édifice. En écoliers bien sages, ils écrivirent à l'infini des *tempêtes*, des *bruits de guerre*, des *sommeils*, s'inspirant des modèles que leur avait laissés le grand homme. Tous à l'envi pillèrent son récitatif. Gluck lui-même l'adopta dans sa première œuvre française. *Iphigénie en Aulide* abonde en récits du plus mauvais style lullyste.

A l'église, La Lande fit triompher le genre inauguré par le Florentin. Dans les concerts, clavecins, flûtes et violons jouèrent les danses et les symphonies des opéras. En province, on ne chantait que la musique de Lully; deux théâtres d'opéra furent construits à Marseille et à Lyon. On accourait de dix lieues à la ronde pour entendre *Phaéton* et *Bellérophon*.

A l'étranger, ses œuvres se répandirent avec rapidité. Ses tragédies en musique furent jouées de son vivant en Flandre, en Hollande et dans plusieurs cours du Nord. En 1690, *Armide* fut montée à Rome.

On connaissait d'ailleurs depuis longtemps la musique de Lully par delà les Alpes, puisqu'attirés par sa renommée, plusieurs Italiens — parmi lesquels le futur auteur de *Scylla*, Teobaldo di Gatti — étaient venus à Paris se mettre à son école. On s'y rendait, de tous les points de l'Europe. L'Anglais Pelham Humphry, les Allemands Muffat, Cousser, Johann Fischer étaient les disciples de l'illustre surintendant. Après sa mort, ils contribuèrent à la diffusion par le monde des idées et des compositions de leur Maître. Keyser, le fondateur de l'opéra allemand, en subit profondément l'influence; le grand Bach lui-même n'y échappa point. En Angleterre, Purcell reçut de Humphry la doctrine française. Haendel s'inspira des symphonies de Lully et adopta l'ouverture en deux parties — (1er mouvement, grave et saccadé; 2e mouvement, vif et fugué) dont on trouve le premier exemple dans *Alcidiane* (1658).

En France, l'opéra ne fascina pas seulement les

musiciens, mais aussi les artistes, les écrivains, les hommes du monde et le peuple. Une légende charmante représente Lully faisant arrêter son carrosse sur le Pont-Neuf pour donner le ton aux violoneux qui râclaient ses airs et La Viéville affirme que le récit d'*Amadis* : « *Amour que veux-tu de moi* », fut chanté par toutes les cuisinières de France[1].

L'opéra déchaîna une véritable « fureur musicale » ; l'expression est de Brossard. La Fontaine le constatait non sans amertume :

Le Français pour lui seul contraignant sa nature
N'a que pour l'Opéra de passion qui dure.

Et il décrit les longues files de carrosses encombrant la rue Saint-Honoré les jours d'opéra. Toutes les classes de la société se rencontraient dans la salle du Palais-Royal, car l'opéra lullyste n'était pas seulement « un spectacle de roi », il était capable d'intéresser les hommes de lettres, les musiciens, les connaisseurs et le simple peuple qui se pressait au parterre.

Il a l'or de l'abbé, du brave, du commis,
La coquette s'y fait mener par ses amis,
L'officier, le marchand tout son rôti retranche
Pour y pouvoir porter tout son gain le dimanche.

[1] Lully était d'ailleurs populaire longtemps avant d'écrire des opéras. *L'illustre Savoyard* que rencontre d'Assoucy vers 1655, lui fait une critique acerbe des compositeurs de la cour, vrais diseurs de Phébus, et ajoute « sans un certain ultramontin que le Ciel pitoyable pour le salut de nos oreilles nous a fait icy tomber des nues et qui par ses chants enjoüez vient de temps en temps rafraîchir notre pauvre Parnasse, la Samaritaine serait bien ennuyée et Sa Majesté de Bronze bien mal à cheval »

Les intrigues mythologiques de Quinault, les machines surprenantes et le récitatif de Lully passionnaient toute cette foule. « Lorsqu'Armide s'anime à poignarder Renaud, conte La Viéville, j'ai vu vingt fois tout le monde saisi de frayeur, ne soufflant pas, demeurer immobile, l'âme tout entière dans les oreilles ou dans les yeux jusqu'à ce que l'air de violon qui finit la scène donnât la permission de respirer, et respirant là avec un bourdonnement de joie et d'admiration[1]. »

A la cour il en allait de même, et M[me] de Sévigné versait des larmes en écoutant *Roland* ou *Alceste*.

La tragédie en musique de Lully répondait à merveille aux aspirations des contemporains de Corneille, de Mansard et de La Fontaine, épris de noblesse héroïque et de raison non moins que de magnificence et de charme voluptueux. Elle était l'expression fidèle de l'âme du Grand Siècle sous tous ses aspects. Ce fut la cause de son succès triomphal. Lully, malgré quelques malentendus, fut compris et encouragé. Jamais Molière, ni Racine ne reçurent les éloges hyperboliques qu'on décerna de toutes parts à cet autre Apollon, à ce nouvel Amphion. On fit dater de son apparition l'avènement de la musique en France, et l'on prétendit qu'*Armide* était la plus belle œuvre qui eût vu le jour depuis la mort de Néron.

[1] « J'ai vu plusieurs fois à Paris quand le duo de *Persée*, si savant et si difficile, les *Vents impétueux*, était bien exécuté, tout le peuple attentif être un demi-quart d'heure sans souffler, les yeux fixés sur *Phinée* et sur *Mérope*, et, le duo achevé, s'entre-marquer l'un à l'autre par un penchement de tête le plaisir qu'il leur avait fait. » (La Viéville.)

Aujourd'hui, il est bien oublié. Les auteurs du grand siècle s'occupent trop de lui pour qu'on puisse ignorer son nom, mais ses compositions sont inconnues. Quelques airs à peine subsistent : *Bois épais redouble ton ombre; Revenez, amours, revenez; Le héros que j'attends*... On joue aussi parfois le menuet du *Bourgeois gentilhomme*...

Pourtant, lorsqu'à une exécution déjà lointaine, on entendit l'exquise scène du sommeil de Renaud, ce fut un enchantement. On était stupéfait de trouver tant de fraîcheur, tant de poésie dans une œuvre que l'on croyait fanée à jamais. Que serait ce si l'on découvrait les merveilles symphoniques du *Triomphe de l'Amour*, d'*Isis* ou de *Bellérophon*, les scènes délicieuses d'*Acis et Galathée*, les bouffonneries du *Carnaval* !

Il ne faut désespérer de rien. Rameau vient de ressusciter, il est même à la mode. Bach a des milliers d'adorateurs et l'on commence à s'occuper de Haendel. Peut-être, bientôt, verrons-nous les admirables tragédies en musique de Lully rappelées à la vie... On sera surpris de leur jeunesse. Elles sont sœurs de celles de Racine, et pas plus que *Phèdre*, *Amadis* ne peut vieillir.

PRINCIPALES SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES.

BEAUCHAMP. *Recherches sur les théâtres*, 1735.

CAMPARDON. *L'Académie royale de musique*, 1884.

ECORCHEVILLE. *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français*, 1906.

GUICHARD. *Factums contre Lully*, 1676.

LECERF DE LA VIÉVILLE. *Comparaisons de la musique italienne et de la musique française*, 1706.

NUITTER et THOINAN. *Les Origines de l'Opéra français*, 1886.

Ch. PERRAULT. *Hommes illustres et mémoires*, édit. Bonnefon.

H. PRUNIÈRES et LA LAURENCIE. *La Jeunesse de Lully*, plusieurs articles parus dans le *Bulletin de la S. I. M.*, 1909.

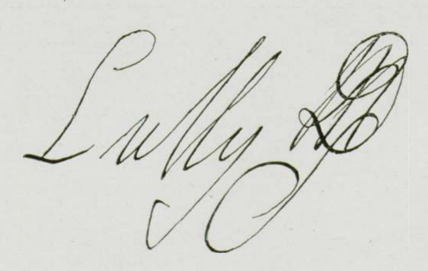
QUITTARD. La première comédie en musique. (*Bulletin de la S. I. M.*, 1909, mai, juin.)

RADET. *Lully, homme d'affaires, propriétaire et musicien*, Librairie de l'Art.

Romain ROLLAND. Notes sur Lully, dans *Musiciens d'Autrefois*, Hachette, 1908. — *L'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, 1895.

TITON DU TILLET. *Parnasse françois*.

Consulter aussi *les Gazettes rimées*, de LORET, ROBINET, etc.; *le Mercure galant* et *la Gazette*, les lettres de Mme DE SÉVIGNÉ, les différents mémoires du temps, les œuvres de MOLIÈRE, BENSERADE, QUINAULT, LA FONTAINE, BOILEAU, etc., enfin les nombreux pamphlets pour et contre Lully, de BAUDERON DE SENECÉE, de NODOT, etc.



LISTE DES ŒUVRES DE LULLY

QUI NOUS ONT ÉTÉ CONSERVÉES

I. Pièces instrumentales.

Danses (éparses en divers manuscrits).

Trios pour le coucher du Roi (mss.).

II. Motets.

A. MOTETS A DEUX CHŒURS POUR LA CHAPELLE (Ballard, 1684).

Miserere (vers 1664). — *Plaude lætare* (1668). — *Te Deum* (1677). — *De Profundis* (1683). — *Dies iræ*. — *Benedictus*.

B. GRANDS MOTETS NON IMPRIMÉS.

O Lacrymæ. — *Domine salvum*. — *Quare fremuerunt*. — *Notus in Judæa*. — *Exaudiat*.

C. PETITS MOTETS MANUSCRITS.

Magnificat.
Domine salvum.
Dixit Dominus.
O sapientia.
Laudate Pueri.
Salve regina.
Regina cœli.
Omnes gentes.
O dulcisime.
Anima Christi.
Ave cœli.
Exaudi deus, etc.

III. Ballets et Mascarades[1].

DONNÉS A LA COUR

A. BALLETS AUXQUELS LULLY A COLLABORÉ.

B. de la Nuit[2], 23 février 1653.
B. des Proverbes, 17 fév. 1654.
B. de Thétis et Pélée, 8 avril 1654.
B. du Temps, 30 novembre 1654.
B. des Plaisirs, 4 février 1655.
B. des Bienvenus, 30 mai 1655.
B. de Psyché, 16 janvier 1656.
Galanterie du Temps, 14 fév 1656.
B. de l'Amour malade, 17 janvier 1657.
Plaisirs troublés, 12 février 1657.
B. de la Revente des habits (antérieur à 1661).
Mascarade du Capitaine (1664 et 1665).

[1] Nous donnons seulement la date de la première représentation de chaque ouvrage.

[2] Collaboration douteuse.

B. Ballets de sa composition [1].

Alcidiane, 14 février 1658.
La Raillerie, 19 février 1659.
B. de Xerxès, 22 nov. 1660.
B. de l'Impatience, 19 fév. 1661.
B. des Saisons, 23 juillet 1661.
B. de l'Hercule amoureux, 7 février 1662.
B. des Arts, 8 janvier 1663.
Les Noces de village, 3 oct. 1663.
Les Amours déguisés, 13 fév. 1664.
Entr'actes d'Œdipe, de Corneille, 3 août 1664.
Naissance de Vénus, 26 janv. 1665.
Les Gardes, juin 1665.
Triomphe de Bacchus (*Ballet de Créquy*), 9 janvier 1666.
B. des Muses, 2 décembre 1666.
Le Carnaval, 18 janvier 1668.
B. de Flore, 13 février 1669.
B. des Ballets, 2 décembre 1671.
Triomphe de l'Amour, Saint-Germain, 21 janvier 1681.
Temple de la Paix, Fontainebleau [2], 12 septembre 1685.

IV. Comédies-Ballets et Pastorales en musique [3].

Le Mariage forcé, 29 janv. 1664.
Plaisirs de l'Ile enchantée, 7 mai 1664, reprise en 1669 de la *Princesse d'Elide*.
Amour médecin, 15 sept. 1665.
Pastorale comique, 5 janv. 1667.
Le Sicilien, 14 février 1667.
Festes de Versailles et intermèdes de Georges Dandin, 18 juil. 1668.
Grotte de Versailles (1668).
Monsieur de Pourceaugnac, 6 octobre 1669.
Amants magnifiques, 4 fév. 1670.
Bourgeois gentilhomme et *Ballet des Nations*, 14 octobre 1670.
Psyché, 17 janvier 1671.
Idylle de la Paix (imprimé avec la *Grotte de Versailles* (1685), paroles de Racine).

[1] Ou plutôt *Ballets dont Lully a composé la plus grande partie*. On trouve encore de temps à autres des airs qui ne sont pas de lui.

[2] Ces deux derniers ballets ont été imprimés chez Ballard.

[3] Nous donnons seulement la date de la première représentation de chaque ouvrage.



OUVRAGES DRAMATIQUES

Fêtes de l'Amour et de Bacchus, pastorale, décembre 1672 (paroles de divers auteurs).

Cadmus et Hermione, tragédie en musique, paroles de Quinault, février 1673.

Alceste, tragédie de Quinault, Paris, 19 janvier 1676.

Thésée, tragédie de Quinault, Saint-Germain, 10 janvier; Paris, avril 1675; reprises jusqu'en 1779.

Le Carnaval, mascarade, paroles de divers auteurs, 17 oct. 1675.

Atys, tragédie de Quinault, Saint-Germain, 10 janv. 1676; Paris, avril 1677.

Isis, tragédie de Quinault, Saint-Germain, 5 janvier; Paris, avril 1677.

Psyché, tragédie de Thomas Corneille (et Fontenelle ?), 19 avril 1678.

Bellérophon, tragédie de Thomas Corneille et Fontenelle, 31 janvier 1679.

Proserpine, tragédie de Quinault, Saint-Germain, 3 fév.; Paris, 15 novembre 1680; reprises jusqu'en 1758.

Triomphe de l'Amour, ballet, paroles de Quinault, vers pour les personnages du ballet par Benserade, Saint-Germain, 21 janvier; Paris, 6 mai 1681.

Persée, tragédie de Quinault, 17 avril 1682.

Phaéton, tragédie de Quinault, Versailles, 6 janvier; Paris, 23 avril 1683.

Amadis, tr. de Quinault, 18 janv. 1684; reprises jusqu'en 1771.

Roland, tragédie de Quinault, Versailles, 18 janvier; Paris, 8 mars 1685.

Armide, tragédie de Quinault, 15 février 1686; reprises jusqu'en 1764.

Acis et Galathée, pastorale héroïque de Campistron, Anet, 6 septembre; Paris, fin du même mois 1686; reprises jusqu'en 1762.

Achille et Polixène, tragédie de Campistron (1er acte de Lully), 7 novembre 1687.

Tous les opéras de Lully ont été publiés chez Ballard, à partir de 1679, l'année même de leur représentation. Ceux qui précèdent *Bellérophon* ne parurent qu'après la mort du Florentin.

TABLE DES GRAVURES



TABLE DES MATIÈRES

L'HOMME

L'ŒUVRE

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC




H. LAURENS
EDITEUR
PARIS

